

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

HS: *Apokalypse in Religion, Literatur und Film*

Dozent: Prof. Dr. Peter Tepe / Prof. Dr. Hans Körner

Wintersemester 2003/04

Alte und neue Mythen in James Camerons Film

Terminator 2 – Judgment Day

Ulrike Kraus

Inhaltsverzeichnis

- 1 Einleitung

- 2 Basis-Analyse: Der Film *Terminator 2* – Mythos oder Müll?
 - 2.1 Literarischer Text vs. Filmvorlage
 - 2.2 Kurzdarstellung der *Terminator*-Filme
 - 2.3 Der Film *Terminator 2* und sein expliziter Mythosbezug
 - 2.4 Verarbeitung der antiken und religiösen Stoffe im Kino

- 3 Basis-Interpretation: „Alte“ und „neue“ Mythen in Camerons Film
Terminator 2 – Judgement Day und ihre Botschaft
 - 3.1 Überzeugungssystem, Kunstprogramm und spezielles Konzept in Camerons Film
Terminator 2
 - 3.2 *Terminator 2* – ein Kompromißprodukt?
 - 3.3 Remythisierung alter mythischer Stoffe und Schaffung neuer Legenden
 - 3.3.1 Der „verkleidete“ Prometheus
 - 3.3.2 Herakles und Achilleus postmodern
 - 3.3.3 Artemis zwischen Kampf und Hysterie
 - 3.3.4 Das Neue Testament in *Terminator 2*

- 4 Schlußbetrachtung

1 Einleitung

Wer kennt sie nicht, die antiken Gestalten und Mythen, die wir oft ganz beiläufig nennen? Wir reden von der "Herkulesarbeit" bei schwerer, anstrengender Arbeit, von der "Achillesferse" als verwundbarer, schwacher Stelle bei einem Menschen, dem "Damoklesschwert" als stets drohender Gefahr, oder vom "dionysischen Fest" als einem berausenden Fest – allesamt konventionelle Metaphernlexeme¹, welche die strukturelle Einbettung in den mythischen Bereich reflektieren, uns aber in ihrer semantischen Projektionsfunktion kaum noch bewußt sind. Die Vokabel "Mythos" zählt schon lange zu den Modewörtern, die uns in allen Bereichen unseres kommunikativen Alltags immer wieder begegnen: in Rundfunk, Fernsehen, Kino, Werbung, den Printmedien, wie auch im alltäglichen allgemeinen Sprachgebrauch.

Wir lesen in der Presse nicht nur von dem "Mythos Olympia"² oder von dem "Mythos" der Golden Gate Bridge in San Francisco³, wir kennen auch den "Mythos Arnold Schwarzenegger", der es vom Schauspieler bis zum Gouverneur von Kalifornien gebracht hat. Bereits als Kinder begegnen wir mythischen Motiven sowohl in den Volks- als auch in den Kunstmärchen. Spätestens seit Roland Barthes wissen wir: Die Mythen umgeben uns in unserem Alltag und es liegt an uns, sie zu erkennen, zu lesen und als solche zu entlarven⁴. Laut Barthes kann "alles (...) Mythos werden (...), denn das Universum ist unendlich suggestiv"⁵.

So geläufig uns auch so manche Mythengestalt und -geschichte ist, so gering ist meistens die Kenntnis des riesigen Komplexes der Mythologie. Die Bedeutung der Mythenkunde wird uns spätestens dann bewußt, wenn wir ihren Themen immer wieder in einem Kunstwerk

¹ Die Vokabel *Metaphernlexem* definiert in der Linguistik Komposita, in denen der metaphorisierende Teil (Herkules-) und der metaphorisierte Teil (-arbeit) eine lexikalische Einheit bilden. In der Linguistik werden diese Metaphern als *Metaphernkonzepte* bezeichnet, bei denen ein Konzept metaphorisch durch Begriffe eines anderen Konzeptes strukturiert wird. So wird in dem Beispiel "Herkulesarbeit" der Bereich einer schweren und anstrengenden Arbeit über den mythischen Bereich der Herkulesfigur strukturiert und konzeptualisiert.

² Wochenzeitung: DER SPIEGEL. Nr. 32 / 2.8.04, S. 6

³ Wochenzeitung: DER SPIEGEL. Nr. 41 / 6.10.03, S. 113

⁴ Verg.: Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964. Barthes beschreibt darin scheinbar banale Dinge (den neuen Citroen, einen Reiseführer, Plastik, eine Photoausstellung) und reflektiert durch sie kritisch Phänomene des französischen Alltags in Anlehnung an einen theoretischen Text, in dem er aus den Theorien Ferdinand de Saussures eine Semiologie des Mythos entwickelt.

⁵ Roland Barthes, a.a.O., S. 85

begegnen, in dem religiöse und antike Stoffe bearbeitet werden. In unserer Welt einer starken Medienpräsenz erscheint die ungebrochene Kraft der Mythen vor allem im populären Film, dessen Wesen die Remythisierung, d.h. die Aufrechterhaltung alter sowie die Schaffung neuer Legenden ist. Vor allem im populären Film finden sich moralische und kulturelle Verdichtungen von Vorstellungen, die in älteste Zeiten und fernste Kulturen zurückreichen.

Mit dem Thema Mythos, speziell mit dem Thema Mythos im Film, beschäftigt sich auch die vorliegende Arbeit. Dabei dient als Textvorlage James Camerons Film *Terminator 2 - Judgment Day* - ein Film, der nicht nur auf Elemente und Figuren der antiken und religiösen Stoffe zurückgreift, sondern dabei auch Elemente mythischen Denkens verarbeitet. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung wird nicht nach einer Definition des Kulturbegriffes "Mythos" suchen, sondern nach der Verarbeitung von mythischen Elementen und mythischen Denkstrukturen in *Terminator 2* und nach dem Rückgriff Camerons auf den antiken und religiösen Mythenkomplex, transportiert durch die Protagonisten und den Handlungsstrang. In der vorliegenden Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, warum James Cameron gerade auf diese Mythenkomplexe zurückgreift. Es sollen die Thesen belegt werden, dass Cameron in seinem Film *Terminator 2* mittels Rückgriff auf alte Mytheme in der Makrostruktur des Films eine deutlich zivilisations- und technikkritische Position bezieht und eine "Hominisation"⁶ unserer Kultur propagiert - eine "Menschwerdung" im Sinne einer Vermenschlichung, die durch Lernprozess und Selbstopfer möglich ist, die dazu führt, daß die Katastrophe verhindert werden kann. Gleichzeitig findet auf der Metaebene ein Neudenken, eine Neuschreibung und möglicherweise ein Umkodieren "alter" mythischer Strukturen und mythischen Denkens statt, bei der sich Cameron als *der* Erneuerer der Ästhetik des Science-Fiction-Kinos⁷ erweist.

Methodisch stützt sich die Arbeit vor allem auf das von Peter Tepe in seinem Buch *Mythos & Literatur*⁸ ausgearbeitete Verfahren der Textanalyse und Textinterpretation. Dabei wird mittels einer kurzen Darstellung des Filminhaltes in einem der ersten Schritte der explizite

⁶ Vergl.: R. Fischer/P. Sloterdijk/K. Theweleit: Bilder der Gewalt. Frankfurt/Main: Verl. der Autoren 1994, S. 19

⁷ "Nach *Terminator 2* wird sich Hollywood gut überlegen müssen, ob die Welt noch weitere Filme mit Auto-Verfolgungsjagden braucht", wird das New York Magazine zitiert in: Jürgen Müller (Hrsg.): Filme der 90er. Köln: Taschen, S. 71

⁸ Peter Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen

Mythosbezug des Filmtextes aufgezeigt, der für die wissenschaftliche Analyse von zentraler Bedeutung ist. Vergleiche mit den zugehörigen "alten" Mythen und weiteren Filmen desselben Mythenkomplexes werden eingearbeitet. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um einen Text der filmwissenschaftlichen Disziplin handelt, wird in einem weiteren Schritt gezeigt, wie sich die Typologie mythoshaltiger Texte auf Filme übertragen läßt. Hierbei wird der Unterschied zwischen Film- und literarischem Text im allgemeinen, sowie die künstlerische Gestaltung in Camerons Film *Terminator 2 - Judgment Day* im besonderen ausgearbeitet. Die wissenschaftliche Interpretation der Filmvorlage *Terminator 2* stützt sich im Wesentlichen auf das Modell der Basis-Interpretation von Peter Tepe und versucht den Fragen nach prägendem Überzeugungssystem, werkprägender Kunstauffassung und spezieller Kunstkonzeption des Produzenten nachzugehen. Da es sich bei Filmtexten immer um "Kollektivprodukte" handelt, fließen mehrere Überzeugungssysteme (wie z.B. die des Regisseurs, des Produzenten, aber auch der Schauspieler, usw.) in den Filmtext ein, so dass die wissenschaftliche Analyse und Interpretation den Film als Kompromissprodukt untersuchen wird.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse und Interpretation der Figuren und Figurenkonstellation und ihrer Symbolik, der Handlungskonstruktion und ihrer mythischen Elemente, sowie der Analyse und Interpretation des Mythengeflechtes, das der Film anbietet. Hier finden sich Thematik, Technik, Sprache, Symbolik und die Elemente der Filmsprache ungetrennt behandelt. Das Einflechten von Formen und Funktionen filmischer Mittel in Filmanalyse und Filminterpretation dient zur Unterstützung der formulierten These und wird immer im Zusammenhang mit den analysierten Filmsequenzen behandelt. Die Schlußbetrachtung wird auf die speziellen Deutungsprobleme hinweisen, den analysierten Themenkomplex nochmals pointiert und präzise zusammenfassen und durch den Verweis auf den Aktualitätswert des Themenkomplexes "Mythos" abzurunden versuchen. Ich verweise hier auf mythische Elemente als Archetypen und die Cyborg-Katastrophe als Verkörperung der menschlichen Hybris im technischen Zeitalter am Ende des 20. Jahrhunderts. Am Schluß stehen die Fragen nach Camerons Umgang mit den Motiven der „alten“ Mythen, nach seiner Haltung bei der Inszenierung von Ängsten und Wünschen unserer modernen Gesellschaft sowie nach dem kritischen bzw. unreflektierten Umgang mit den grenzenlosen Möglichkeiten der Technik.

2 Basis-Analyse: Der Film *Terminator 2* – Mythos oder Müll?⁹

Mythos und Film arbeiten mit ähnlichen Strukturen. Die Parallele zwischen Mythos und Film liegt in der verdichteten Form ihrer Bilder. Georg Seesslen sieht den Mythos als "eine Form der Welterklärung (...), die aus der Vorgeschichte in die Ewigkeit reichen soll"¹⁰ und als "einen zentralen Begriff in der Behandlung von Filmen"¹¹, in dessen Ausdrucksform auf Filmtextebene "immer eine semiologische Besonderheit hervortritt, nämlich die Aufhebung des Widerspruchs zwischen Wort und Bild, das Kurzschließen der Bewegungskette von natürlichem Geschehen, wissenschaftlicher Beobachtung und versprachlichter Kategorisierung."¹² Er verweist auf "das Wiederkehrende", das Mythen und Filmen gemeinsam ist: "So verblüfft die Ethnologen einst waren, als sie die gleichen bizarren Phantasien in den Mythen extrem unterschiedlicher und weit voneinander entfernten Kulturen feststellten, so erkennen wir (...) die nicht minder verblüffende Wiederkehr von Elementen im Film, die weder durch die Story noch durch Konvention und Zensur bestimmt sind"¹³. Durch seinen "sakralen und körperlichen Kontext" ist das Kino lt. Seesslen "ein idealer mythischer Raum", in dem Filme "als Mythen funktionieren, und zwar in einer besonderen Form, als industriell produzierte Mythen".¹⁴ Die kritische Auseinandersetzung mit Filmen sieht Seesslen "als Zerstörung des Mythos oder als Fortsetzung des Mythos"¹⁵, wobei das einer Analyse oder einer Kritik zugrunde liegende Material "nicht der Film, auch nicht das Wissen vom Film, sondern (...) die Sprache"¹⁶ ist.

Auch James Monaco unterstellt dem Kino einen "starken mythischen Untergrund (...), aus dem sich Filme speisen".¹⁷ Das Spektrum des Aussagegehalts eines Films reicht lt. Monaco

⁹ Unter dem Titel "Mythos & Müll" schreibt Georg Seesslen in seinem Buch: "Clint Eastwood trifft Federico Fellini" mehrere Essays zum Thema Mythos und Film. Vergl.: Georg Seesslen: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino. Berlin: Dieter Bertz Verlag, 1996

¹⁰ Georg Seesslen, a.a.O., S. 16

¹¹ ebda

¹² ebda., S. 16 – 17

¹³ ebda., S. 16

¹⁴ ebda., S. 16 – 17

¹⁵ ebda., S. 17

¹⁶ ebda.

¹⁷ ebda., S. 46

von einer Spiegelung der Alltagswelt "bis hin zu den komplexeren und vielgestaltigen Bedeutungsebenen des mythopoetischen Genres".¹⁸

2.1 Literarischer Text vs. Filmvorlage

Während ein literarischer Text auf die Macht des Wortes baut und Sprache fokussiert und zelebriert, ist die Sprache des Filmtextes das Bild: Der Film gewinnt seine treibende Kraft aus dem Material der Geschichte und der Macht des Bildes. Damit steht, meines Erachtens, der Film dem Mythos noch näher als der geschriebene Text: was durch Beschreibung nicht vermittelt werden kann, läßt sich auf der Ebene des Films mühelos ins Bild übertragen – mittlerweile können die wildesten Phantasien durch Computer und Spezialeffekte vermittelt werden. Folglich verwundert es nicht, dass die Filmliteratur die Bezüge zwischen Mythologie und Film zu erschließen versucht und in diesem Ansatz bereits in ihren Titeln auf den Zusammenhang von Kino und Mythos hinweist.¹⁹

Für die Analyse eines Films gelten die gleichen Konstanten wie für den literarischen Text: Schauplatz, Plot, Figuren, Aussage und Stil. Auf der Rezeptionsebene wirkt der Film allerdings auf eine sehr viel komplexere Art. Die für den Plot wirkungsvollste Erzählstrategie des Films ist eine geschickte Mischung aus Action, Surprise und Suspense.²⁰ Im amerikanischen Kino ist es der Schauspieler, der als Star der Figur ihre Tiefe gibt. Wenn eine Figur durch einen Schauspieler schon in anderen Filmen etabliert wurde, wird die

¹⁸ ebda., S. 46 – 47

¹⁹ Die Filmbuchreihe "Grundlagen des populären Films" beschäftigt sich in allen zehn Ausgaben mit "Geschichte und Mythologie" der unterschiedlichen Film-Genres (B. Roloff/ G. Seesslen (Hrsg.): Grundlagen des populären Films. Bd. 1 – 10. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag: 1980 – 1981); James Monaco widmet in seinem Werk über den amerikanischen Film der 70er und 80er Jahre ein ganzes Kapitel dem Thema "Mythos und Realität" (James Monaco: American Film Now. München/Wien: Hanser Verlag, 1985); Christopher Sharrett bringt eine Sammlung von Essays unter dem Titel "Mythologies of Violence in Postmodern Media" heraus (Christopher Sharrett: Mythologies of Violence in Postmodern Media. Detroit: Wayne State University Press, 1999); Georg Seesslen widmet in einem Filmbuch ein ganzes Kapitel dem Thema Mythos (Georg Seesslen, a.a.O.) – um nur einige Beispiele zu nennen.

²⁰ Vergl.: James Monaco: American Film Now. München; Wien: Hanser, 1985, S. 42 – 43

Charakterzeichnung dieser Figur vereinfacht – man denke dabei nur an Akteure wie John Wayne, James Dean oder auch Arnold Schwarzenegger. Die wichtigste Komponente eines Filmtextes ist der Schauplatz und seine Atmosphäre, die dem Film seine symbolische Kraft verleihen. Die Aussagekraft des Kinos ist der Motor für seine Popularität. Jeder Film hat eine Aussage, ob beabsichtigt oder nicht. Hinzu kommt die Aussage, die der Zuschauer selbst formuliert. Dem Stil wird im amerikanischen Kino weniger Bedeutung beigemessen als im europäischen Kino. Wichtiger als der Stil sind hier "handwerkliche Geschicklichkeit"²¹ im Umgang mit filmischen Mitteln wie High Tech, Special Effects, Schnitt und Montage.²²

Wollen wir Camerons Film als mythoshaltiges Kunstphänomen einer kritischen Analyse unterziehen, so muß der Schwerpunkt der Auseinandersetzung auf der Analyse dieser (Bild)-Sprache des Films und ihrer mythischen Innenräume liegen.

2.2 Kurzdarstellung der *Terminator*-Filme

Die Ausgangslage für James Camerons Film *Terminator 2 - Judgment Day* bildet der Vorgängerkino *The Terminator*, den Cameron mit Arnold Schwarzenegger 1984 drehte: In *The Terminator* kommt ein Cyborg "aus der apokalyptischen Zukunft des Jahres 2029"²³, in der die Maschinen die Übermacht übernommen haben und sich Menschen und Maschinen bekriegen, in die Gegenwart des Jahres 1984. Er soll Sarah Connor ermorden, die den zukünftigen Anführer im Kampf gegen die Übermacht der Maschinen, John Connor, zur Welt bringen wird. Es ist John Connor selbst, der aus der Zukunft seinen besten Freund Kyle Reece zur Verteidigung seiner Mutter und indirekt auch seiner selbst schickt. Kyle Reece zeugt zusammen mit Sarah Connor in einer intensiven Liebesnacht in einem Motel John Connor, den späteren Revolutionär und Messias. In einem letzten Kampf gegen den 'Terminator' verliert Kyle Reece sein Leben und Sarah gelingt es, den Cyborg in einer Schrottpresse zu vernichten.

Sieben Jahre später dreht Cameron seinen Film *Terminator 2 - Judgment Day*, der die Geschichte von *The Terminator* fortsetzt. Er greift die Negativfigur Schwarzeneggers aus dem

²¹ ebda., S. 48

²² ebda., S. 41 – 50

²³ Thomas Koebner (Hrsg.): Filmgenres. Science-Fiction. Stuttgart: Reclam, 2003; S. 425

ersten Film auf und transformiert sie zur positiven Retter-Figur. Ähnlich wie in *The Terminator* werden nun zwei Figuren, zwei Cyborgs, aus der Zukunft in die Gegenwart des Jahres 1991 geschickt: Robert Patrick als T-1000, ein Nachfolgemodell des T-800, entsandt vom mächtigen Skynet-Abwehrnetzcomputer, der den jungen John Connor umbringen soll, und Arnold Schwarzenegger als den vom erwachsenen John Connor in der Zukunft umprogrammierten T-800, der ihn selbst als jungen John Connor vor T-1000 schützen soll. In mehreren spektakulären Rettungsaktionen gelingt es der mechanischen Kampfmaschine T-800, nicht nur John vor den Anschlägen der polymorphen Gestalt des T-1000 zu retten, sondern nach der Befreiung der Mutter Sarah aus der geschlossenen Abteilung einer psychiatrischen Anstalt auch T-1000 als "das Böse" zu vernichten. Zum Schluß muß Sarah auch den Schwarzenegger-Roboter als "eine gefährliche Quelle des falschen Wissens"²⁴ vernichten und damit den Chip in seinem künstlichen Hirn, so dass kein Skynet-Computer mehr gebaut werden kann.

2.3 Der Film *Terminator 2* und sein expliziter Mythosbezug

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt keine terminologische Klärung des Ausdruckes "Mythos". Um eine "ungeklärte Mehrdeutigkeit"²⁵ hinsichtlich der Mythos-Terminologie zu vermeiden, möchte ich mich an die Sprachempfehlung von Peter Tepe halten, die Mythos-Terminologie nur dort anzuwenden, "wo es sich um 'traditionelle' Bedeutungen handelt"²⁶, die Tepe in den Bedeutungen 1,2 und 6 wie folgt zusammenfasst:

"BEDEUTUNG 1: Mythos/Mythe = Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit.

BEDEUTUNG 2: Mythologie = Gesamtheit der Götter- und Heldengeschichten eines Volkes bzw. einer Kultur (...).

BEDEUTUNG 6: Mythos = Mythisches Denken, mythische Weltauffassung."²⁷

Um den expliziten Mythosbezug des Filmtextes darzustellen, gehe ich kurz auf die drei von Peter Tepe vorgeschlagenen Typen mythoshaltiger Literatur ein. Peter Tepe unterscheidet aus

²⁴Georg Seesslen, a.a.O., S. 137

²⁵ Peter Tepe, a.a.O., S. 69

²⁶ ebda., S. 71

²⁷ ebda.

"produktionsästhetischer" Sicht drei "Grundtypen" mythoshaltiger Texte, die "miteinander verschränkt" sein können, aber nicht sein müssen:

"TYP a: Texte, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten.

TYP b: Texte, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkform verarbeiten.

TYP c: Texte, die Mythostheorien oder Elemente aus ihnen verarbeiten." ²⁸

Inwiefern kann James Camerons Film *Terminator 2 - Judgment Day* also als mythoshaltiges Kunstphänomen gesehen werden und welchem bzw. welchen der drei Typen ist er dann zuzuordnen? Die von Peter Tepe vorgeschlagene Unterscheidung mythoshaltiger Literatur in diese drei Grundtypen läßt sich problemlos auch auf Filme übertragen. Wie bereits der Titel *Judgment Day* verkündet, haben wir es mit einem Filmtext zu tun, der auf die Tradition apokalyptischer Erzählungen rekurriert. Nicht nur Filmtitel, sondern auch Filmhandlung und Filmfiguren weisen Parallelen zu den Bibelgeschichten sowie zu der griechischen Mythologie auf. Auch wenn wir es in dem vorliegenden Filmtext nicht mit der expliziten Verarbeitung einer "alten" Mythengeschichte zu tun haben, liegt die Mythoshaltigkeit des Filmtextes gemäß TYP a auf der Hand: Cameron verarbeitet in seinem Film bekannte mythische Figuren der griechischen Mythologie wie Prometheus, Herakles, Achilleus, Artemis, aber auch Figuren und Themen der christlich-religiösen Geschichte wie Jesus, Offenbarung des Johannes, oder den Herodes-Mythos. Der Rückgriff auf die genannten mythischen Figuren ist insofern kritisch zu hinterfragen, als diese nicht mit den entsprechenden Namen versehen sind. Darum ist die Frage zu stellen, ob sich Cameron bei seinen Figurenkonstruktionen nicht vielmehr, über Joseph Campbells Mythostheorie²⁹ vermittelt, an Einsichten über Grundmuster des mythischen Helden orientiert hat. Es ist anzunehmen, dass Cameron Campbells Mythostheorie kannte, wenn P. Hant in seinem Buch darauf hinweist: "Seit einiger Zeit beeinflussen die Ideen Joseph Campbells immer mehr Filmemacher bei ihrer Arbeit. Bis vor kurzem noch ein Geheimtip, sind seine Bücher heute immer häufiger auf der `must read` Liste

²⁸ ebda., S. 80

²⁹ Campbell verweist anhand seiner umfassenden Vergleiche und Deutungen der großen Mythen, Religionen und Volkssagen auf ihnen zugrundeliegende strukturelle Gemeinsamkeiten und entwirft als Jungianer einen Archetypus aller Heldenmythen in seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Er versucht damit eine Typologie aller Heldenmythen, deren Grundmuster sich auf die modernen Heldengeschichten übertragen läßt. Vergl.: Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1999

der Chefdramaturgen der großen Hollywoodstudios zu finden.“³⁰ Die produktionsästhetische Orientierung des Films an Campbells Mythostheorie ließe damit eine Zuordnung des Films den mythoshaltigen Filmen vom TYP c zu.

Der Aufbau des Films auf einer *Film-Welt* mit mythischen Elementen und Denkstrukturen wie: Aufhebung der linearen Abfolge der Zeit, Enthüllung von räumlich und zeitlich transzendenten Realitäten aus der Zukunft, das Motiv der Zeitreise, die Möglichkeit einer permanenten Metamorphose des T-1000, Sarahs Apokalypsevision als Zeichen des Unbehagens an der eigenen Zivilisation, der Kampf des T-800 zur Rettung der Menschheit, denen ein klarer Realitätsgehalt zugeschrieben wird, macht deutlich, dass der Film auch dem TYP b zuzuordnen ist.³¹

Eine Analyse des Films *Terminator 2* hinsichtlich seiner Verarbeitung mythischer Vorstellungen und Denkstrukturen sowie Mythostheorien würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und bleibt somit ausgespart.

James Camerons Film *Terminator 2 – Judgment Day* ist dem Science-fiction- und Action-Genre zuzuordnen. Eine eingehende Beschäftigung mit der Literatur über den Film zeigt, dass die Filmkritiker unter Berücksichtigung dieser beiden Genres immer wieder den mythischen Bezug aus filmgeschichtlicher, philosophischer, psychologischer, psychoanalytischer, soziologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive heraus zu ermitteln versuchen. Das Science-Fiction-Genre als "Kino des Utopischen"³² zeigt eine besondere Nähe zum Wesen des Mythos. Es ist außerdem das Genre, das schon immer als ein Spiegelbild gesellschaftlicher Ängste und Träume funktioniert hat und häufig die "Katastrophenphantasien"³³ einer Gesellschaft verbildlicht. Das Science-Fiction-Kino ist als Genre gleichermaßen Protest gegen den rasanten Fortschritt aber – ironischerweise – gleichzeitig auch Verklärung und Verewigung genau dieser Macht neuester technischer Hilfsmittel, derer es sich bedient, um den phantastischen Transfer räumlicher und zeitlicher

³⁰ Peter Hant.: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Waldeck: Felicitas Hübner Verlag, 1992, S. 136

³¹ Vergl.: Peter Tepe, a.a.O., S. 212 – 235 und: Michael Rössner: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Athenäum, 1988, S. 11 – 50

³² B. Roloff/ G. Seesslen (Hrsg.): Grundlagen des populären Films. Bd. 4. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980

³³ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. 5. Aufl., Fischer: Frankfurt/Main, 1999; S. 279 – 298

Grenzen zu vollziehen. Die Parallele zwischen Mythos und Film, besonders zwischen Mythos und Science-Fiction-Film, scheint mir vor allem in ihren ähnlichen Strukturen zu liegen: Beide leben von Themen und Motiven in verdichteter Form, beiden liegt ein Konflikt zugrunde und beide wirken durch sich selbst. Auch Cameron greift in seinem Film *Terminator 2* auf den Mythenkomplex der griechischen und christlichen Themen zurück. Dieser Rückgriff auf "alte" Mytheme, deren Umkodierung und Neuschreibung finden sich in Figurenaufbau und Handlungskonstruktion und dienen Camerons Überzeugungssystem und spezieller Gestaltungsidee in seinem Film *Terminator 2*.

2.4 Verarbeitung der antiken und religiösen Stoffe im Kino

Die "alten" Mythen finden sich sowohl in der Literatur als auch später im Film in zahlreichen Werken verarbeitet. Auf die griechische Geschichte des Herakles stützt sich eine große Anzahl verwandter Mythen. Er taucht als Held, als "Gott der kleinen Leute", nicht nur bei den Griechen auf, sondern als Herkules oder Hercules auch bei den Etruskern und Römern. Auch in unserer Zeit steht der Name "Herkules" für Größe, Stärke und Kraft. Zahlreiche Dramatiker, Romanautoren und Humoristen der europäischen Literatur haben sich der Mythengestalt Herakles angenommen. Dorothee Kimmrich untersucht in ihrem Aufsatz *Herakles. Heldenposen und Narrenposen. Stationen eines Männermythos?*³⁴ das sich wandelnde Bild der Herakles-Figur in der Literatur von Christoph Martin Weiland über Jules Michelet, Frank Wedekind bis Peter Weiss und Peter Hacks und entdeckt im "Herkules-Mythos (...) statt immer gleicher Strukturen und Imaginationen ein durch die Jahrhunderte stets verwandeltes Muster, weil der Mythos die Bilder- und Phantasieproduktion immer neu und ganz verschiedenartig angeregt hat."³⁵ Im Kino greift vor allem der Film der 50er und 60er Jahre auf die Herkules-Figur zurück, die zum Aufhänger für Muskelspiele und Kampfszenen wird, wie z.B. *Le Fatiche die Ercole / Die unglaublichen Abenteuer des Herkules (1957)*, oder *La vendetta die Ursus / Herkules, der Held von Karthago (1961)*, usw. Hollywood hat immer auch einen expliziten Körperkult betrieben: Von den frühen Anfängen des reinen Bewegungskinos (Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks) über die Tarzan-Figur bis

³⁴ Dorothee Kimmrich: Herakles. Heldenposen und Narrenposen. Stationen eines Männermythos? In: Walter Erhart/ Britta Herrmann(Hrsg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997

³⁵ Dorothee Kimmrich, a.a.O., S. 173 – 191

zu dem Kino der 80er Jahre, in dem die Muskelhelden zunehmend die Rolle sogenannter "Kampfmaschinen" übernehmen. Diese moderne Achilleus-Figur findet sich vor allem in Hollywoods Vietnam-Film verarbeitet.³⁶

Die moderne weibliche Kampf Göttin tritt im amerikanischen Kino vor allem ab den 80er Jahren als die "starke Frau" auf. Frauen schlüpfen in Männerrollen und beginnen diese zu transformieren, wie z.B. Sigourney Weaver in den drei *Alien*-Filmen, oder Linda Hamilton als Sarah Connor in *Terminator 2* (1991) als "die rigoroseste Entsprechung, die das gesellschaftliche Modell der gegen die Männerwelt angetretenen amerikanischen Frauen im Film der 90er Jahre bisher erfahren hatte."³⁷

Den religiösen Mythenkomplex der Apokalypse finden wir im Kino sowohl in den Kriegsfilmern - vor allem den Vietnamfilmen wie z.B. in *Apocalypse Now* (1976-79) -, als auch und vor allem in den Katastrophenfilmen des Science-Fiction-Kinos verarbeitet. Die Visualisierung eines apokalyptischen Weltzustandes nach dem Einschlag von Atomraketen oder einer Reaktorkatastrophe wie in den Filmen *The China Syndrom* (1978), den beiden ersten *Mad Max*-Filmen (1978 und 1981) oder *The Day After* (1983) greift ebenso die kollektiven Ängste auf, wie die zynische Horrorvision von Kannibalismus, die *Soylent Green* (1973) bietet. Apokalyptische Zustände, in denen noch die Furcht vor dem zerstörerischen Einfluss unkontrollierbarer Mächte dominiert, präsentieren Weltuntergangsfilmere wie *Independence Day* (1996), *Deep Impact* (1998) oder *Armageddon* (1998). Die Überlebenden vegetieren in Außenbereichen der Zivilisation wie in *Dark City* (1998) oder *Strange Days* (1995) dahin und scheinen einen aussichtslosen Kampf zu führen, wie z.B. in den beiden *Terminator*-Filmen (1984 und 1991), oder in *Matrix* (1999). Ihnen allen ist die Hoffnung auf und die Suche nach einem Erlöser gemein. In den Katastrophenfilmen zeigt sich dabei eine Verschiebung von der Apokalypse, ausgelöst durch eine Naturkatastrophe, hin zu einem Weltende, hervorgerufen durch den Machtanspruch einer künstlichen Intelligenz oder von Außerirdischen. Zu dem letzteren Topos zählt auch Camerons *Terminator 2*.

³⁶ Zur Achilleus-Figur im Kino der 80er Jahre siehe: Stefan Reinecke: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Marburg: Hitzeroth, 1993

³⁷ Franz Everschor: Brennpunkt Hollywood. Marburg: Schüren, 2003; S. 283

3 Basis-Interpretation: "Alte" und "neue" Mythen in Camerons Film *Terminator 2 – Judgment Day* und ihre Botschaft

Unter Berücksichtigung des antiken Mythos sowie der amerikanischen Filmgeschichte, hier vor allem des Action- und Science-Fiction-Genre des amerikanischen Kinos der späten 80er Jahre, soll die These belegt werden, dass Camerons Film *Terminator 2* durch Handlungskonstruktion und Figurenaufbau auf der Makrostruktur des Films „alte“ Mythologeme aufgreift. Auf einer höheren Ebene leistet er ein Neudenken dieser "alten" Mythen und mythischen Strukturen, eine Umkodierung und Neuschreibung, die das Kino revolutionieren.

Wie aber funktioniert Camerons *Terminator 2* als Mythenpotpourri? Für die Interpretation des Films als mythoshaltiges Kunstphänomen stellt sich vor allem die Frage, auf welche Weise bestimmte mythische Erzählungen und Elemente verarbeitet werden. Die kognitive Anstrengung der Interpretation mythoshaltiger Kunstphänomene (hier der Films) nach Peter Tepe besteht darin, den Fragen nach dem prägenden Überzeugungssystem, der werkprägenden Kunstauffassung und dem speziellen Filmkonzept nachzugehen.³⁸ Da es sich bei dem Kunstphänomen Film um ein Kollektivprodukt von Regisseur, Produzent, Schauspieler usw. handelt, wird der Film *Terminator 2* auch auf einen möglichen Konflikt unterschiedlicher Überzeugungssysteme hin untersucht. Der Schwerpunkt der Basis-Interpretation wird vor allem auf der Rekonstruktion des speziellen Filmkonzepts und des tragenden Überzeugungssystems liegen.

3.1 Überzeugungssystem, Kunstprogramm und spezielles Konzept in Camerons Film *Terminator 2*

Der in Kanada geborene Regisseur James Cameron gilt als einer der ambitioniertesten Filmemacher der Corman-Schule³⁹. Camerons Aufstieg in der Corman-Factory⁴⁰ "verlief fast

³⁸ Vergl.: Peter Tepe, a.a.O., S. 116 – 123

³⁹ Roger Corman gilt mit seinen Road-Movies als der Vater des modernen B-Genres und des amerikanischen Independence-Films. Sein Kino konzentriert sich auf schnell und billig produzierte Action-Filme, deren Schwerpunkt auf Bewegung liegt (Verfolgungsjagden, Karambolagen, Trucker- und Rockerfilme) und sich an ein spezielles Publikum wendet.

⁴⁰ James Monaco, a.a.O., S. 77

so kometenhaft wie seine spätere glänzende Karriere"⁴¹. Er begann bei Roger Corman als Modellbauer, stieg dort zum Leiter der Abteilung für Spezialeffekte, dann zum Art Director und schließlich zum Regieassistenten auf. Corman beschreibt seinen ehemaligen Schüler "als einen ungestümen, hart arbeitenden Perfektionisten, der nie zögerte, in den Film eines anderen 200 Prozent seiner Ideen, seiner Energie und seines Talents zu investieren"⁴². Corman attestiert ihm nicht nur dramaturgisches Gespür für Stories und produktionsästhetisches Geschick, sondern auch "einen Sinn für die Kraft der Mythen und die Gefühlssprache des Unbewußten, wie sie in Träumen – und Alpträumen – zum Ausdruck kommen"⁴³.

Es waren die Spezialeffekte, die Cameron von Anfang an an einem Film am meisten interessierten. Cameron wollte aber nicht als Genrefilmer, nicht als ein Stephen King des Kinos angesehen werden. Auch wenn er erst zehn Jahre nach *The Terminator* einen Mainstreamfilm wie *True Lies* und weitere drei Jahre später mit *Titanic* eine der größten Liebesgeschichten auf die Leinwand brachte, waren Camerons *Terminator*-Filme erste Gegenentwürfe "zu den emotionalen Mustern großen Kinos eines Steven Spielberg"⁴⁴. Cameron setzt ebenso wie Spielberg modernste filmtechnische Mittel ein, um Bilder und Gefühle zu produzieren. Er schafft allerdings mit seinem T-800 eine neue Variante des Superhelden, die sich von dem Typ eines Rocky- oder Rambo-Helden abhebt: Der Superheld T-800 kämpft nicht mehr für die Ehre, nicht mehr als Vietnamsoldat; selbst Maschine kämpft er den Kampf gegen die Übermacht der Technik und für das Überleben der Menschen. Es ging Cameron bei *Terminator 2* nicht darum, lediglich einen spektakulären Science-Fiction-Film zu drehen. Er wollte auch ein breites Publikum erreichen: Jugendliche mittels "beeindruckender Spezialeffekte"⁴⁵ und ältere Kinobesucher durch Inhalte "soziopolitischer Bedeutung"⁴⁶. Damit schreibe ich Cameron in seinem Film *Terminator 2* ein soziopolitisches Überzeugungssystem zu, gesteuert von einem technik- und sozialkritischen Denkansatz. Es erscheint mir folglich nicht als Zufall, daß sich in Camerons *Terminator 2* gerade eine Maschine, die "außerhalb aller moralischen Standards"⁴⁷ existiert, mechanisch an das erste

⁴¹ Roger Corman über James Cameron in der Einleitung von: Christopher Heard: Gelebte Träume: James Cameron – Sein Leben, seine Träume. Nürnberg: Burgschmiet, 1998

⁴² ebda.

⁴³ ebda.

⁴⁴ Vergl.: Burt N. Silva: Arnold Schwarzenegger. Eine Erfolgsstory. München: Heyne, 1991, S. 60 - 61

⁴⁵ Christopher Heard, a.a.O., S. 91

⁴⁶ ebda.

⁴⁷ ebda., S. 186

der Zehn Gebote: "Du sollst nicht töten" hält, während Amerika am Persischen Golf Krieg führte. Camerons politische Botschaft in *Terminator 2* ist die von individueller Eigenverantwortung. Sie wird Sarah quasi in die Hand gelegt, wenn sie in die Tischplatte "NO FATE" eingraviert –KEIN SCHICKSAL. Damit möchte ich zum speziellen Filmkonzept und dem tragenden Überzeugungssystem in *Terminator 2* überleiten: Sie enthalten die Erkenntnis, dass es eigentlich keinen Feind von außen mehr gibt, der uns als kulturelle Gemeinschaft oder gesamte Menschheit bedroht, sondern nur das Böse, das der eigenen Kultur und Hybris entspringt. Das werkprägende Kunstprogramm, das hinter Camerons Film *Terminator 2* steht, ist zum einen die für das Kino der 90er Jahre wegweisende Digitalisierung der Bilder und Globalisierung der Filmkultur. Während im ersten *Terminator*-Film die neuen digitalen Techniken noch in den Kinderschuhen steckten und Spezialeffekte noch viel Phantasie und künstlerische Begabung erforderten, zelebriert der Film *Terminator 2* regelrecht die optische Perfektion von Tricks und Spezialeffekten bis hin zum Entwurf der virtuell erzeugten Realität der polymorphen Gestalt des T-1000 durch digitale Simulation. Ein zweiter Aspekt des werkprägenden Kunstprogramms ist der umfassende Genrewandel im Kino der 80er Jahre mit einer ganzen Reihe neuer Subgenres, die vor allem den Frauenfilm und den Vietnamfilm betreffen. Durch den Frauenfilm etabliert sich die Figur der "starke Frau" auch im Mainstreamkino, das Subgenre der Vietnamfilme setzt sich verstärkt mit dem Kriegstrauma der amerikanischen Gesellschaft auseinander. Beide Themen dieser Subgenres greift Cameron in *Terminator 2* auf, ohne jedoch ihrem Muster zu folgen, sondern, ganz im Gegenteil, er demaskiert und dekonstruiert sie. Die männlichen Heldentypen werden ihrer Männlichkeit beraubt und die Verweiblichung der Gewalt kann ebenso wenig eine Lösung sein wie die Suche nach dem Bösen außerhalb unserer selbst.

3.2 *Terminator 2* – ein Kompromißprodukt?

Der Film als Kollektivprodukt von Regisseur, Produzent, Schauspieler usw. wirft die Frage nach dem Konflikt mehrerer Überzeugungssysteme auf, so daß der Film *Terminator 2* als "Kompromißprodukt" aller am Film Beteiligten zu untersuchen ist.

Ist Camerons *Terminator 2* ein "Kompromißprodukt" unterschiedlicher Überzeugungssysteme? Ich wage es, diese Frage mit Nein zu beantworten: Cameron ist nicht nur bekannt als sparsamer, sondern auch als harter, ja richtiggehend grausamer Regisseur,

dessen Mitarbeiter den Set nicht einmal zwecks Toilettengang verlassen dürfen.⁴⁸ Bei den Dreharbeiten seines Films *True Lies* (1994) trugen mehrere Crewmitglieder T-Shirts mit der Aufschrift: "You Can't Scare Me – I Work for James Cameron".⁴⁹ Wie gering das Mitspracherecht der Schauspieler an der endgültigen Version des Films ist, belegt ein Interview mit Linda Hamilton. Obwohl sie seit der Produktion von *The Terminator* mit Cameron fest liiert war, wurde eine von ihr als wichtig erachtete Szene von Cameron aus dem Film gestrichen: "Ich bekam zur Antwort, daß diese Szene das Tempo aus dem Film nahm. (...) Beim Schnitt ist Jim unübertroffen; er schneidet komplette Teile aus dem Film heraus, die absolut brilliant sind, aber wenn sie das Tempo des Films bremsen, dann schnappt die Schere zu."⁵⁰

Natürlich zeigt sich in Camerons Film *Terminator 2* der Einfluß seines Mentors Roger Corman. Das Gespür für eine actiongeladene Story hat Cameron von Corman übernommen. Dessen Road-Movies⁵¹, die mit Vorliebe Gaunereien und Verfolgungsjagden zeigen, sind Action-Kino mit einer straffen und effektiven Dramaturgie. Als Low-Budget-Filme versuchen sie mit einfachsten Mitteln ein Maximum an Wirkung zu erzielen. *Terminator 2* gilt als einer der besten Actionfilme des letzten Jahrzehnts. Rasante Actionszenen, beeindruckende Spezialeffekte und schnelle Schnitte sorgen für höchste Spannung. Der Film *Terminator 2* ist geprägt von Schwarzeneggers Aussehen: sein markantes Gesicht in Verbindung mit seinem mächtigen Körperbau. Wie sehr Schwarzenegger als Schauspieler dem Film seinen Stempel aufdrückt, verdeutlicht Cameron selbst in seinen Notizen zu *The Terminator*:

"Ursprünglich hatte ich die Absicht einen Film wie *Alien* zu drehen, der, obwohl Science-Fiction-Film, doch so etwas wie Spontaneität ausdrückt, einen fast dokumentarischen Realismus. Der Terminator sollte ein Kerl mit vernarbtem Gesicht sein, aber physisch nicht besonders beeindruckend. Ich stellte mir ihn als so eine lauernde Figur in der Menge vor, mit dem Mantelkragen nach oben geklappt wie in einem "film noir". Aber sobald ich Arnold engagiert hatte, änderte sich das Gesicht des Films völlig. Grobkörniger Realismus hätte mit Arnold in dieser Rolle niemals funktioniert."⁵²

⁴⁸ ebda., S. 205 - 207

⁴⁹ ebda., S. 205

⁵⁰ ebda., S. 182

⁵¹ Erwähnenswert erscheint mir an dieser Stelle Cormans Film *Wild Angels* aus dem Jahr 1966, ohne den Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) nicht denkbar gewesen wäre.

⁵² Christopher Heard, a.a.O., S. 76 – 77

Lance Henriksen, der anfangs für die Rolle der Terminator-Figur vorgesehen war, bemerkt hierzu: "Wenn ich der Terminator gewesen wäre, wäre es ein ganz anderer Film geworden. Er wäre nicht so eine körperlich präsenste Figur gewesen, eher so ein geistig starker Charakter."⁵³ Neben Schwarzenegger erscheint mir vor allem der Einfluß des Effektdesigners Stan Winston und von Camerons damaliger Ehefrau Kathryn Bigelow in *Terminator 2* sichtbar. Das Gelingen des aufwendigen Spezialeffektes, einen T-1000 aus flüssigem Metall zu entwerfen, geht in *Terminator 2* auf Stan Winston zurück. Das polymorphe Wesen trägt seine Handschrift. Kathryn Bigelows Action-Kino, in dem "visuelle und strukturelle Qualitäten (...) von narrativen Qualitäten ergänzt"⁵⁴ werden, gilt als höchst komplex. Ihre Filme bieten nicht nur reine Unterhaltung, sondern auch eine Vielfalt an Themen, indem sie versuchen, "Genre- und Erzählmuster gleichzeitig zu bedienen und analysierend aufzubrechen"⁵⁵. Ihr Kino als Kunst versucht eine Synthese aller Spuren: "Eine reflexive Ideologie, etwas, das sich selbst kommentiert, eine Art politisches Grundgerüst, eine Handlung nach klassischen Erzählmustern."⁵⁶ Diese Synthese versucht auch Cameron in seinem Film *Terminator 2: Das Special-Effects-Spektakel* transportiert die Botschaft einer gewissen Kriegsmüdigkeit. Die Hoffnung auf eine bessere Welt wird durch den Rückgriff auf "alte" antike und religiösen Mythenstoffe zu einem "neomythischen Entwurf, randvoll von religiösen und medialen Gläubnissen (sic!) und Bildern"⁵⁷.

Abschließend kann zu Camerons Film *Terminator 2* festgehalten werden: Der Film ist ein Kollektivprodukt, er ist aber kein Kompromißprodukt unterschiedlicher Überzeugungssysteme.

3.3 Remythisierung alter mythischer Stoffe und Schaffung neuer Legenden

"Wenn die Legende zur Wahrheit wird, dann drucke die Legende", heißt es in einem der Schlußsätze in John Fords Western *The man who shot Liberty Valance* (1961).

⁵³ ebda., S. 78

⁵⁴ Welf Kienast/ Wolfgang Struck: Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow. Marburg: Schüren 1999, S. 16

⁵⁵ ebda.

⁵⁶ Kathryn Bigelow im Interview mit Gavin Smith in: Welf Kienast/ Wolfgang Struck, a.a.O., S. 156

⁵⁷ Georg Seesslen, a.a.O., S. 132

Das Schaffen eigener Mythen, sowie die Wiederaufnahme und das Neuschreiben "alter" Mythen wird in der Filmliteratur häufig als typisch für das amerikanische Kino beschrieben. Neben dem vom Western-Film etablierten "Mythos der Männlichkeit"⁵⁸ zählt lt. Walter Erhart "zweifellos der heroische Ursprungsmythos der (weißen) amerikanischen Nation"⁵⁹ zu den bedeutendsten Mythen, die sich im Hollywood-Western überlagern.⁶⁰ Dabei wurde vor allem die Nostalgie zur "wesentlichen ästhetischen Kraft im amerikanischen Film von heute"⁶¹: Neue Filme verweisen auf alte, auch wenn sie den Verweis, "den Kommentar nicht zu ihrem Thema machen"⁶². Diese ungeklärt und heterogen verwendete Mythos-Terminologie ist in der Literatur über Kino und Film häufig anzutreffen (z.B. bei Lehmann, Seesslen, Roloff u.a.). Peter Tepe, der nicht ausschließt, "dass es interessante Verwandtschaften zwischen Genres wie Western, Horrorfilm, Science Fiction und den mythisch geprägten Epen geben kann"⁶³, plädiert auch bei der Auseinandersetzung mit medien- und filmwissenschaftlicher Fachliteratur für einen differenzierten und kritischen Sprachgebrauch des Mythos-Begriffes.⁶⁴

Das in *Terminator 2* auffallend reiche Potpourri an mythischen Figuren und Elementen der antiken und religiösen Mythologie wie Herakles-, Achilleus- oder Christusfigur, Apokalypse- oder Herodes-Mythos legt einen Vergleich mit dem Mythenkomplex der griechischen und christlichen Mythologie nahe. Die folgende Analyse des Films *Terminator 2* soll zeigen, daß Cameron sich mythischer Grundmotive und Symbole bedient, diese umkodiert und neu schreibt und gleichzeitig eine soziopolitische Botschaft propagiert, gesteuert von einem zivilisationskritischen Denkansatz. Das mythische Potential von Filmfiguren und

⁵⁸ Walter Erhart: Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Western-Helden. In: Walter Erhart/Britta Herrmann (Hrsg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997, S. 321

⁵⁹ ebda.

⁶⁰ ebda.

⁶¹ James Monaco: American Film Now. München; Wien: Hanser, 1985, S. 36

⁶² ebda.

⁶³ Peter Tepe: Streifzüge durch die Mythosliteratur: Kunst und Mythos (II). In: Ders.: Mythologica 7. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung. Essen: Die Blaue Eule, 2000, S. 219 – 220

⁶⁴ Vergl. hierzu die dreiteilige Studie *Kunst und Mythos* von Peter Tepe in: Ders.: Mythologica 6 -8. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung. Essen: Die Blaue Eule, 1998, 2000, 2002

Handlungsstrang soll an besonders prägnanten Szenenbeispiele dargestellt werden, die ich einem "close reading" unterziehen werde.

3.3.1 Der "verkleidete" Prometheus

Von Blitzen⁶⁵ begleitet werden die beiden Terminatoren in *Terminator 2* aus der Zukunft nackt in ein ödes und trostloses "Gelände eines Truck-Parkplatzes im nächtlichen Los Angeles des Jahres 1991"⁶⁶ plaziert. Bereits dieser "establishing shot" erinnert an die beiden Titanensöhne Prometheus und Zeus: "Nackt in der Aura von Blitzen, so werden Überirdische geboren."⁶⁷ Der Titanensohn Prometheus gilt in der griechischen Mythologie als Freund und Helfer der Menschen und als Feind des Zeus. Ähnlich wie die Auseinandersetzungen zwischen Zeus und Prometheus wirkt auch der Kampf der Terminatoren. Wenn Prometheus den Göttern das Feuer raubte, um es den Menschen zu bringen, und aus der "Büchse der Pandora" schließlich auch die Hoffnung holte, so vernichtet der T-800 nicht nur den T-1000 und damit die zukünftige Übermacht der Maschinen, sondern er rettet mit der Rettung von John die gesamte Menschheit. Während der T-1000 eher die Rolle des zornigen Zeus zu übernehmen scheint, kommt dem T-800 die Rolle des Prometheus als Helfer der Menschen zu. Die Gemeinsamkeit der beiden "Titanensöhne" T-800 und T-1000 ist ihre Abstammung aus dem Forschungslabor *Sabadyne*: "in den anthropomorphen Code der Verwandtschaft übersetzt, sind sie Brüder"⁶⁸. Den Unterschied zwischen den beiden Terminatoren erklärt T-800 John wie folgt: "Nicht wie ich, ein T-1000, ein weiterentwickelter Prototyp", und zwar: "eine mimetische Polylegierung", "flüssiges Metall". In den Kämpfen der beiden Terminatoren gegeneinander stoßen wir auf ein weiteres Motiv aus der Mythologie: den Bruderkrieg, hinlänglich bekannt aus den Konflikten zwischen Kain und Abel oder Jakob und Esau. Die in beiden *Terminator*-Filmen thematisierte Auflehnung der Mensch-Maschine gegen ihren Schöpfer ist eine auf den Prometheus-Mythos zurückzuführende

⁶⁵ Die Blitze erinnern an die Macht und Würde des Gottes Zeus, der Blitze zu schleudern vermochte.

⁶⁶ Sandra Rausch: Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons *TERMINATOR 2*. In: Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Marburg: Schüren, 2004, S. 250

⁶⁷ Herbert M. Hurka: *Virtuelle Realität und das Jüngste Gericht im Film*. In: Ders.: *Filmdämonen*. Marburg: Tectum Verlag, 2004, S. 106

⁶⁸ebda., S. 106

Bestrafungsphantasie für die Hybris des Menschen. Die Aufnahme dieser mythischen Anleihe, deren Schwerpunkt in der Hybris zu sehen ist, reflektiert die tiefe Erschütterung des menschlichen Selbstverständnisses in einer Welt, die sich der menschlichen Kontrolle entzogen hat. Diese Idee eröffnet bei genauerer Betrachtung eine soziopolitische Betrachtungsebene, die eine Reflexion über die postmoderne Realitätsauffassung und den damit verbundenen Humanitätsbegriff zulässt. An dieser Stelle sehe ich meine Hypothese des soziopolitischen Überzeugungssystem Camerons, gesteuert von einem sozialkritischen und politischen Denkansatz, bestätigt: In einer Realität, in der zunehmend historische Distanz zu den traumatischen Erfahrungen des Vietnamkrieges gelebt wird und das amerikanische Kino neue Ansätze der Aufarbeitung des Vietnamkriegs mit zunehmend "ethnozentrischem Blick"⁶⁹ zeigt, wird mit der Figur des T-800 in *Terminator 2* gleichzeitig ein neuer Heldentypus entworfen: der des "maschinellen Helden, der durch ein grandioses Selbstopfer die Sünden löscht, die Amerika vom Beginn der Reagan-Ära bis zum Golfkrieg begangen hatte"⁷⁰. In dieser Lesart sehe ich den Beleg für Camerons soziopolitische Botschaft von individueller Eigenverantwortung, eine appellative Botschaft, die von seinen Filmfiguren transportiert wird.

3.3.2 Herakles und Achilleus postmodern

Wir erleben bei Camerons Figurenaufbau in *Terminator 2* eine Auferstehung der Herakles- und Achilleus-Figur durch die Aufnahme mythischer Anleihen wie Heldentum, Stärke, Kraft und durch den Einsatz des Bodybuilder-Stars Arnold Schwarzenegger als "Kollektivsymbol"⁷¹. Herakles erscheint uns in der griechischen Mythologie als Held und Opfer zugleich. Er ist Gottessohn, Mensch und Gott, Wohltäter, Wüstling und Einzelkämpfer, mit übermenschlichen Kräften ausgestattet und doch sein Leben lang ein Knecht. Diese Widersprüchlichkeiten und Inkongruenzen sind typisch für mythische Erzählungen. Die unterschiedlichen "Konstruktionen wie Rekonstruktionen des Herakles-Mythos sagen etwas

⁶⁹ Zu diesen Filmen gehören u.a. Filme wie *The Killing Fields* (1984), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987) oder *Heaven and Earth* (1993). Aus: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 5: Massenware und Kunst. 1977 – 1995.

Frankfurt/Main: Fischer, 1995 S. 187

⁷⁰ Georg Seesslen, a.a.O., S. 130

⁷¹ Die "hard body"-Prototypen Rambo, Stallone oder Schwarzenegger übernehmen die

über Konstruktion und Rekonstruktion von männlichen Identitätskonzepten und männlichen Phantasien"⁷² aus. Bekannt sind vor allem Herakles' zwölf Arbeiten: Herakles muß den Nemeischen Löwen und die Lernaïsche Hydra töten, die Keryneïsche Hindin und den Erymanthischen Eber einfangen, die Ställe des Augeias reinigen, die stymphalischen Vögel vertreiben, den Kretischen Stier einfangen und die wilden Mähren des thrakischen Königs fangen, den Gürtel der Amazonenkönigin Hippolyte rauben, das Vieh des Geryon von Erytheia und die goldenen Äpfel der Hesperiden holen und den Hund Kerberos aus dem Tartaros gefangen nehmen.⁷³ Die Eifersucht Deianeiras bringt ihm schließlich den selbst erwählten Tod auf dem Scheiterhaufen.

Unter Blitz und Donner steigt Herakles zum Olymp auf; inmitten eines Blitzgewitters wird der hypermaskuline Körper Arnold Schwarzeneggers in *Terminator 2* aus einer Lichtkugel "geboren". Sarahs Stimme aus dem Off kündigt den herkulischen Retter als "Krieger" an: "Wie zuvor gelang es der Resistance, einen einsamen Krieger zu schicken, einen Beschützer für John." Er erscheint auf einem hellen Lichtkegel in antiker Athleten-Position – eine "statuarische Ankunftspose", die vertrauten Männlichkeitsvorstellungen huldigt⁷⁴. Das "posing" dieser heroischen Körperdarstellung wird verstärkt durch synchrone Kamerafahrten zu den Bewegungen des athletischen Körpers, durch Zoom und Close-up auf das markante Gesicht, dessen Züge durch Frontallicht besonders hervorgehoben werden und erinnern an die Herakles-Figur, von der es heißt: "Er übertraf alle seine Zeitgenossen an Größe, Schönheit und Mut"⁷⁵ (auch wenn sich über den Aspekt der Schönheit streiten läßt). Das feurige Blitzen aus Herakles' Augen⁷⁶ übernimmt beim T-800 ein digitales Wahrnehmungssystem, welches die Gegenstände und Menschen abscaant, ihre Codes analysiert und Bilder "animierter Typografie und Lichtreflexe"⁷⁷ liefert. Das ästhetische Konzept der Lichtgestaltung zusammen mit Spezialeffekten und Sound unterstreicht nicht nur die Maskulinität des Terminators, sondern auch die apokalyptische Stimmung des Films. Die Kameraarbeit vereint einen kühlen, distanzierten und dokumentarischen Blick mit subtilen Suggestionen, die verstärkt werden durch Montage und Spezialeffekte. Der Gang in die nahegelegene Bar ist ein

Funktion "einer Norm im Sinne eines Ideals". Vergl. hierzu: Sandra Rausch, a.a.O., S. 245

⁷² Dorothee Kimmrich, a.a.O., S. 175

⁷³ Vergl.: Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 13.Auflage, 2000, S. 442 – 479

⁷⁴ Vergl.: Sandra Rausch, a.a.O., S. 252

⁷⁵ Robert von Ranke-Graves, a.a.O., S. 417

⁷⁶ ebda., S. 418

⁷⁷ Sandra Rausch, a.a.O., S. 251

klassisches Western-Motiv. Die nun folgenden Action-Szenen sind ständige Verweise auf das amerikanische Kino, insbesondere den Western-Film, der einem archaischen männlichen Held huldigt, auf den er zurückgreift, ihn immer wieder neu formt und letztlich doch wieder auflöst. Die gesamte Atmosphäre in dem Saloon, einschließlich der Schlägerei, ist ein typisches Western-Motiv, ebenso wie Country-Musik und "Accessoires der Männlichkeit, die sich der Terminator in dieser Szene aneignet"⁷⁸. In diesem Western-Zitat steht die Pumpgun für den Revolver, das Motorrad für das Pferd und das lederne Biker-Outfit für Cowboy-Stiefel und Hut: Der Maschinenheld ist "verkleidet" als moderner Cowboy. In dieser Inszenierung bedient sich der Film dem Archetypus der mythischen Helden wie Herakles oder Achilleus sowie der bereits etablierten Ikonographie der Männlichkeit durch den Western. Es ist der Ringkampf, der uns bei der Lektüre der Herkules-Arbeiten immer wieder begegnet. Ähnlich wie Herakles, der seine Gegner "durch bloße Körperkraft zu Boden warf"⁷⁹, oder sie im Ringkampf "um die Mitte" faßte und ihnen "die Rippen" brach⁸⁰, erleben wir den Terminator T-800 in seinen körperlichen Auseinandersetzungen. Er hebt seine Kontrahenten mit einem Arm am Haarschopf und schleudert sie wie Leichtgewichte durch die Luft oder wehrt deren körperliche Angriffe wie lästige Fliegen ab. Während die erste Terminator-Figur im Vorgängerkino *The Terminator* (1984) noch als "unbarmherzige Killermaschine insgesamt 27 Menschen tötet"⁸¹ und damit eine interessante Verwandtschaft zu einer vom Wahnsinn befallenen Herakles-Figur aufweist, beschränkt sich die zum Guten gewandelte Figur des T-800 in *Terminator 2* auf Johns Befehl darauf, seine Gegner und Verfolger lediglich kampfunfähig zu machen oder in die Flucht zu treiben. In seiner Funktion als Held und Opfer zugleich erinnert er an das Grundmuster des mythischen Helden Herakles, der auch die schwersten Aufgaben scheinbar spielend bewältigt. Als moderne Kampfmaschine: "kybernetischer Organismus, lebendes Gewebe über metallischem Endoskelett", so die Selbstbeschreibung des T-800, ist er scheinbar unbesiegt. Die Kampf- und Action-Szenen im Film funktionieren zusammen mit Ton, Schnitt, Spezialeffekten und Kameraeinstellungen als permanente Angriffe auf die Sinne des Zuschauers. Der Film nimmt sich ausgiebig Zeit für die spektakulären Verfolgungsjagden und Zusammenstöße der beiden Terminatoren. Camerons *Terminator 2* als Science-Fiction-Film vollzieht eine Synthese mit anderen Genres, vor allem mit dem Western-Kino: Ganz in Western-Manier "jagen" die beiden Terminatoren

⁷⁸ ebda., S. 257

⁷⁹ Robert von Ranke-Graves, a.a.O., S. 441

⁸⁰ ebda., S. 477

⁸¹ Sandra Rausch, a.a.O., S. 252

auf ihren "Maschinenhengsten" durch die städtische Prärie. Als Zitat des Road-Movies kennt ihr Wettrennen kein Ziel mehr, es geht nur noch um Verfolgung und Flucht, um Jäger und Gejagte. In diesen spektakulären Verfolgungsjagden vereint die Tongestaltung musikalische Klänge mit Kontrabaß-Figuren und schrillen Tönen, welche die Spannung steigern. Synthetische Klänge und imitierte Schußgeräusche sorgen für eine Atmosphäre der Enge und Beklemmung. Ähnlich dem antiken Herakles, dem der Nemeische Löwe einen Finger abbeißt⁸², trägt auch der T-800-Herakles aus seinen Kämpfen gewisse Blessuren seiner Gewebshülle davon – Verletzungen, in Form von Daten wahrgenommen, die "man Schmerz nennen" könnte. Als Vorgängermodell des weiterentwickelten Prototyps des T-1000 wird der T-800 in den archaischen Endkampfscenen körperlicher Auseinandersetzungen mit dem technisch überlegenen T-1000 zu dessen Opfer. Der Kampf des T-800 gegen den T-1000 könnte als moderner Kampf des Herakles gegen die Hydra gelesen werden. Herakles muß als zweite von Eurystheus auferlegte Arbeit die Lernaïsche Hydra töten, ein Ungeheuer, welches das fruchtbare und heilige Gebiet der Lernaïschen Küste bedrohte. In dieser Lesart sind die USA das Gebiet Lerna und T-800 ist der moderne Herakles im Kampf gegen das "polymorphe Ungeheuer Technik- und Forschungswahn". Während der Hydra nach den von Herakles zerschmetterten Häupter immer mehr Köpfe nachwachsen, kann sich der T-1000 nach jeder Deformation wieder zusammensetzen und zu seiner intakten Ursprungsform zurückkehren. Die mechanische Kampfmaschine T-800 scheint trotz herkulischer Kräfte den Schlägen und Beschädigungen durch die Killer-Materie T-1000 nicht gewachsen. Ein letztes Mal sammelt der ramponierte und gepfälte T-800 alle seine Kräfte aus dem Notstromaggregat und befördert seinen Gegner mit einem Granatwerfer endgültig ins "Fegefeuer" des kochenden Stahls. In diesem letzten Bild des beendeten Zweikampfes erinnert T-1000 an eine Hydra, deren Köpfe im Stahlbad zwar nicht mehr nachwachsen können, die aber in psychedelisch wirkendem Bildspektakel nochmals die Köpfe aller Opfer über die Leinwand spuken läßt. Der Terminator-Herakles hat die T-1000-Hydra "terminiert". Die Verflechtung von Technik und Mythos findet ihr Finale hier in der Stahlkocherei. Dem Allmachtsanspruch der Technik und des Fortschrittes kann Einhalt geboten werden – das ist die technikkritische Botschaft. Dafür fordert T-800 von Sarah, ihn ebenfalls in den kochenden Stahl abzuseilen, weil seine Programmierung ihm verbietet sich selbst zu zerstören – auch hier eine Parallele zu Herakles, der einen Hirten darum bitten mußte, ihn auf seinem Scheiterhaufen anzuzünden, bevor er unter Blitz und Donner vom Scheiterhaufen zum Olymp aufsteigen konnte. In dieser Schlußszene geht Cameron so weit, beiden Terminatoren eigene

⁸² Robert von Ranke-Graves, a.a.O., S. 429

Gefühle zuzugestehen. Während T-1000 Lust beim Quälen seiner Opfer (Sarah und T-800) empfindet, entwickelt T-800 Gefühle emotionaler Zuneigung zu John und Sarah. Beim Abschied von den beiden kann er plötzlich verstehen, warum Menschen weinen. Diese Menschwerdung einer Maschine scheint mir die Quintessenz von Camerons soziopolitischer Botschaft zu sein, zusammen mit Sarahs Schlußsatz aus dem Off: "Denn wenn eine Maschine, ein Terminator den Wert des Lebens schätzen lernen kann, dann können wir es vielleicht auch." Damit sehe ich den von mir unterstellten fortschritt- und technikkritischen Denkansatz Camerons, sowie dessen soziopolitische Botschaft von Selbstreflexion und Eigenverantwortung bestätigt.

Ausgehend von der Idee der Menschwerdung und Sarahs Schlußsatz voll Hoffnung möchte ich erneut einen Bogen schlagen zu den Anfangsszenen des Film: Zu den Szenen der "Geburt" der beiden Terminatoren inmitten eines Lichtkegels auf verlassenen Parkplätzen. Von Blitzen begleitet wird der T-800 in einer Lichtkugel geboren und verweist mit dieser Symbolik auf den kosmischen Weltei-Mythos, bekannt aus der tibetanischen, der altägyptischen aber auch der afrikanischen Kosmogonie: „Es heißt, dass ganz am Anfang aus dem leeren Raum (void) ein höchst wunderbares Ei geboren wurde“⁸³. Weiter heißt es bei den Tibetern: „Dieses Wesen, obgleich ein Mensch, war doch auch eine Schlange oder ein Drachen“. Übertragen auf T-800 können wir formulieren: Dieses Wesen, obgleich ein Mensch, war doch eine Maschine. Dieses Motiv des Ei-Ursprungs, dem „in den Anthropogonien das H e r v o r k o m m e n d e r e r s t e n M e n s c h e n a u s e i n e m E i (sic!)“⁸⁴ entspricht, übertragen auf das "posing" der beiden Terminatoren im hellen Lichtkegel, kann als Camerons zivilisationskritischer Hinweis gelesen werden, daß sich unsere Gesellschaft immer noch am Anfang ihrer "Menschwerdung" befindet, ihrer "Hominisation" – um es mit Peter Sloterdijk⁸⁵ zu sagen. Außerdem weist die Beschaffenheit des T-800 eine klare Parallele zu dem Mythologem des halben Menschen und seinem Halbierungsmotiv auf: „Lebendes Gewebe über metallischem Endoskelett“ – so beschreibt sich der T-800 selbst. Die Halbierungsformen der Mythengestalten in der Anthropogonie

⁸³ Hermann Baumann: Das doppelte Geschlecht. Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos. Berlin: Reimer, 1986. S. 274. Die Weltei-Idee findet sich auf allen Kontinenten und in allen Kulturen in unterschiedlichen Ausprägungen verbreitet. Vergl.: H. Baumann, a.a.O., S. 268 – 277

⁸⁴ ebda., S. 276

⁸⁵ Peter Sloterdijk: Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons "Terminator 2". In: Robert Fischer/ Peter Sloterdijk/ Klaus Theweleit, a.a.O., S. 19

vieler Völker weisen häufig eine sakrale Hälfte aus Eisen oder Stein und eine profane Hälfte aus menschlichem Fleisch auf. So z.B. die Larusa-Masai: Sie „haben ein Götterpaar als Vater und Mutter (...). Beide zeugten einen Sohn, dessen eine Seite aus Eisen und schwarz war, dessen andere aber menschlich und weiß“⁸⁶. Die sakrale Hälfte symbolisiert dabei immer Dauer, Unsterblichkeit, übernatürliche Fähigkeiten oder Göttlichkeit.

Die Darstellung von Männlichkeit erfährt in Camerons *Terminator 2* eine Revolution: Während die Action-Helden im Mainstreamkino immer auch dem männlichen Körperkult huldigten, wird der Held in *Terminator 2* seiner Männlichkeit "beraubt". Er fungiert zwar für John als väterliches Ersatzobjekt, ist aber als Maschine ein entmanntes Wesen. Damit bricht Cameron mit dem traditionellen Männerbild, dessen maskuline Darstellung im Kino immer eng verbunden war mit körperlicher Stärke und sexueller Potenz. Dieser Kastrationsakt wird aber von Cameron äußerst geschickt inszeniert: Es sind nicht nur die anerkennenden Blicke der weiblichen Saloon-Besucher, die darüber hinwegtäuschen, sondern auch das Rocker-Outfit, das ihn wie eine Rüstung kleidet und an die gewaltbereiten Hells-Angels erinnert. Der Film *Terminator 2* spielt permanent mit solchen Anspielungen und verweist auf andere Filme und ihre "Mythen".

Die Anleihen an den Achilleus-Mythos müssen im "close-reading" des Films nahe an der Herakles-Figur analysiert werden. Beide Terminatoren scheinen vorerst unzerstörbar. Cameron verarbeitet bei beiden Terminatoren das Motiv der Hieb- und Stichfestigkeit der antiken Achilleus-Figur. Die beiden Terminatoren zugrundeliegende strukturelle Gemeinsamkeit ist ihre unverwundbar erscheinende körperliche Beschaffenheit, die gleichzeitig die Funktion ihrer „Achillesferse“ übernimmt. Während T-800 als mechanische Maschine in seiner Funktionsfähigkeit noch als von der Stromversorgung abhängig dargestellt wird⁸⁷, erscheint uns der T-1000 als amorphe Materie in Maschinen-Image, die in ihrer chemischen Zusammensetzung keine Achillesferse mehr zu haben scheint. Immer wieder kann sich dieses künstliche Wesen aus seinen Einzelteilen zusammensetzen und zu seiner Ursprungsform zurückfinden. Der synthetische "Terminator" hat das Design eines wahren Technikmonsters: Er ist eine "mimetische Polylegierung", "flüssiges Metall", der alles imitieren kann, "was er durch körperlichen Kontakt analysiert". Lediglich das Einschmelzen der gesamten Körper-Materie kann ihn gänzlich vernichten. Achilleus, der "Fußschnelle",

⁸⁶ H. Baumann, a.a.O., S. 335

⁸⁷ Diesen Hinweis erhalten wir aus der Schlußszene, als er aufgespießt auf seinen Notstromaggregat zurückgreifen muß.

scheint in T-1000 seine postmoderne Entsprechung zu finden. Es ist beeindruckend, mit welcher Schnelligkeit T-1000 seine Verfolgungen zu Fuß aufnimmt. Um seine Bewegungen "maschinenhaft" wirken zu lassen, hatte Robert Patrick trainiert:

"(...) eine Art Rollentraining. Ich lernte, meinen Körper zu kontrollieren. Ihn zu dehnen und meine Bewegungen flüssig wirken zu lassen. Ich habe sogar meine Atemtechnik verändert. Mein Trainer riet mir, beim Trainieren nur durch die Nase zu atmen. Ich entdeckte, daß das Atmen durch die Nase, wenn ich schnell renne, mithalf, diese maschinenhafte Wirkung des T-1000 zu erzielen."⁸⁸

Die polymorphe Figur des T-1000 begegnet uns als die Materialisierung des Bösen, der zu Materie gewordene Satan höchstpersönlich. Das technologisch perfektionierte Zerstörungspotential des T-1000 verkörpert das Böse einer männlichen Hybris, für die Dyson und die Firma *Sabadyne* verantwortlich sind. Sie trifft eine "mythische Schuld", wenn Sarah Dyson vorwirft: "Es waren verfluchte Männer wie du, die die Wasserstoffbombe gebaut haben. Männer wie du haben sie erfunden. Ihr haltet euch für so kreativ!" und "Alles, wovon ihr etwas versteht, ist Tod und Zerstörung...". Die Figur des T-1000 spiegelt deutlich das ambivalente Verhältnis des Films, aber auch unserer Gesellschaft, zu fortschrittlichen Techniken und Technologien. Auf der einen Seite findet sich die Angst vor einem naiven Forschungsdrang und einer sich verselbständigenden Technologie formuliert. Auf der anderen Seite greift der Film auf genau diese Möglichkeiten fortschrittlichster Computertechnologie zurück und zelebriert sie.

3.3.3 Artemis zwischen Kampf und Hysterie

Sarah übernimmt in *Terminator 2* die Funktion der "Stammutter des Volkes Israel, der Menschheit mithin"⁸⁹ durch ihren unbeirrbaren Glauben an die Rettung der Welt. In ihr taucht das Weibliche auf als potente Möglichkeit der "Neu-Schöpfung", das allerdings nach dem männlichen Prinzip funktioniert. Ihre Figur erinnert ebenfalls an die griechische Göttin Artemis, die sowohl als jungfräuliche Jägerin als auch als Schutzgöttin der Kindsgeburten verehrt wurde. Sarah begegnet uns jungfräulich im Sinne ihrer Unabhängigkeit von den Männern. Die Männer, die sie im Laufe der Jahre kennen gelernt hat, dienten lediglich dazu,

⁸⁸ Christopher Heard, a.a.O., S. 180

⁸⁹ Georg Seesslen, a.a.O., S. 136

ihr Techniken der Kriegsführung beizubringen, die sie an ihren Sohn John weitergeben wollte: "Sie stieg mit jedem ins Bett, von dem sie etwas lernen konnte. Sie wollte mich zu diesem großen militärischen Anführer erziehen", erzählt John seinem Beschützer. Die mit Pfeil und Bogen bewaffnete Göttin Artemis erlebt in der Figur der Sarah eine Auferstehung als moderne Artemis in Kampfmontur, gespickt mit männlichen Kampfsymbolen: Ein durchtrainierter Körper steckt in knappem Trägerhemd, Kampfhosen und Stiefeln und wird von Waffen geschmückt. Diese maskuline Darstellung als Zitat von Männlichkeit und Naturhaftigkeit und als übertriebenes Symbol weiblicher Emanzipation versucht mit dem Mythos des konservativen amerikanischen Frauenbildes und Familientraumes aufzuräumen. Die allein erziehende Mutter verwandelt sich zur Guerillakämpferin, die ihre Sexualität instrumentalisiert⁹⁰ und alle Vorstellungen von Kleinfamilie zerstört. Ihre Verachtung gegenüber dem männlichen Geschlecht findet ihre Begründung in den Erfahrungen mit den Männern, die sie im Untergrund als Bettgenossen begleiten, oder in der Psychiatrie als Peiniger eingesperrt halten. Die Subversion des konservativen Frauenbildes erfährt eine hyperbolische Wendung in Sarahs Waffenfetisch, der schließlich in ihrer emotionalen Affinität für die Kampfmaschine T-800 kulminiert, wenn sie mit Blick auf T-800 im Film formuliert: "Von all den Vätern, die während der Jahre gekommen und gegangen waren, war diese Maschine, dieses Ding, der einzige, der den Ansprüchen gewachsen war. In einer wahnsinnig gewordenen Welt war er die einzig vernünftige Alternative." Das Abwägen der Vorzüge des T-800 als Vater für John in Sarahs Reflexion spiegelt auch ihre Bedürfnisse und Wünsche bezüglich eines potentiellen männlichen Partners: "Der Terminator würde niemals aufhören, er würde ihn niemals verlassen. Und er würde ihm niemals wehtun, ihn niemals anbrüllen oder sich betrinken und ihn schlagen – oder behaupten, er sei zu beschäftigt und er hätte keine Zeit für ihn." Der kleinbürgerliche Traum von der Kleinfamilie wird einmal mehr zunichte gemacht durch diese Frau, die sich in der Mission der Weltretterin sieht und nicht in der Rolle des Heimchens hinter dem Herd. Gleichzeitig fungiert Sarah als Symbol für die "alten" amerikanischen Legenden: Den amerikanischen Glauben an den "self-made-man" und den Traum Amerikas von der eigenen Geschichtsschreibung: "Wir schrieben Geschichte, während wir uns fortbewegten".

Die Beispiele zeigen, daß die Demontage alter Mythen, deren identitätsstiftende Symbolik eine Neuschreibung moderner Legenden ermöglicht, nicht selten begleitet ist von der Rekonstruktion reaktionärer Leitbilder: Sarah übernimmt die Funktion einer Göttin, die für

⁹⁰ Verg.: Herbert M. Hurka, a.a.O., S. 96

die ganze Menschheit Rache an der männlichen Hybris übt. Sie ist das weibliche Pendant zum "lonely rider" des Western-Films, die feminine Kampfmaschine, die nicht an ein vorherbestimmtes Schicksal glaubt. "NO FATE" heißt ihre Gravur in die Tischplatte. Ähnlich dem gebrochenen Western-Helden muß auch Sarah scheitern. Sie scheitert als Mutter durch ihre Entfremdung von ihrem Sohn, der sie als "Psychopathin", als "totaler Verlierer" bezeichnet, und sie scheitert als Kämpferin durch ihren hysterischen Anfall in Dysons Wohnung, wo sie von ihrem Sohn zurechtgewiesen und zu konstruktivem Verhalten aufgefordert wird.

3.3.4 Das Neue Testament in *Terminator 2*

Die mythischen Anleihen bei der Bibelgeschichte vom Kindermord in Bethlehem und die christliche Jesusfigur möchte ich eng an der Johannesoffenbarung analysieren. Cameron greift in beiden *Terminator*-Filmen auf das Motiv des Herodes-Mythos zurück, eine angeblich von Herodes veranlaßte Aktion zur Beseitigung des Messiaskindes, die allerdings in keiner historischen Quelle belegt ist. Der Evangelist Matthäus erzählt von Herodes' Vorhaben, den "neugeborenen König der Juden", "das Kindlein zu suchen, um es umzubringen" und von dem darauf folgenden "Kindermord des Herodes" (Mt.2,1-18). Matthäus greift hier auf eine Geschichte aus dem zweiten Buch Mose aus dem Alten Testament zurück⁹¹ und will damit nachweisen, "daß der, den Israel verworfen hat, das Heil für die Weltvölker bringt."⁹² Bei dem Evangelisten Lukas erfahren wir von der Geburt Jesu als dem Heilbringer für die ganze Welt. Lukas verbindet die "Jesus-Geschichte mit der großen Weltgeschichte"⁹³ und betont damit, daß mit Jesu Geburt "eine neue Epoche der Heilsgeschichte beginnt."⁹⁴ Von John als dem Retter der Welt und dem Versuch der Computer, John als Kind zu töten, erfahren wir aus einer dem Vorspann vorausgehenden Prologsequenz von Sarahs Stimme aus dem Off:

⁹¹ Im zweiten Buch Mose im Alten Testament findet sich das Motiv des Kindermordes als Auftrag des Königs von Ägypten, der zuerst den hebräischen Hebammen, nach deren Weigerung aber seinem ganzen Volk befahl, alle männlichen Neugeborenen zu töten. Die legendäre Rettung des Kindes Mose und dessen spätere Flucht vor dem Pharao überträgt Matthäus später in seinem Evangelium auf die Kindheitsgeschichte Jesu.

⁹² Klaus Koch/ Eckart Otto/ Jürgen Roloff/ Hans Schmoldt (Hrsg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 275

⁹³ ebda.

⁹⁴ ebda.

"Der Computer, der die Maschinen kontrollierte, hatte zwei Terminatoren durch die Zeit zurückgeschickt. Ihre Mission: den Anführer der menschlichen Résistance zu vernichten – John Connor, meinen Sohn. Der erste Terminator war darauf programmiert worden, mich anzugreifen, damals im Jahr 1984, bevor mein Sohn John geboren war. Er hatte versagt. Der zweite sollte John selbst angreifen, solange er noch ein Kind war."

Sarahs prophetische Visionen vom "nuklearen Feuer", "vom Jüngsten Gericht" und von ihrem Sohn als dem "Anführer der Welt" bringen sie in die forensische Abteilung einer psychiatrischen Anstalt, wo sie Lt. Chefarzt Dr. Silberman als "sehr interessanter" psychopathologischen Fall gilt: "29jährige Patientin. Diagnose: akute schizoaffektive Störung. Symptome: Depression, Angst, gewalttätige Ausbrüche, Verfolgungswahn." Silbermans beschreibt die Struktur von Sarahs Halluzinationen wie folgt: "Sie glaubt, daß der Vater ihres Kindes ein Soldat sei, der zurückgeschickt worden sei, um sie zu beschützen. Er kam aus dem Jahr 2029." Die Aufhebung von Zeit durch die Zeitreise aus der Zukunft in die Vergangenheit und damit die Vereinbarkeit der beiden Zeitebenen, ihre prophetischen Visionen sowie die Idee, sie könne die Welt erlösen, sind aus medizinischer Sicht Wahnvorstellungen, die eine psychopathologische Diagnose rechtfertigen. Das (Ver-)Wunderbare als Selbstverständlichkeit ist eine in mythoshaltigen Kunstphänomenen häufig anzutreffende Form der Verarbeitung mythischer Vorstellungen. Die Zeugung Johns mit einem Mann aus der Zukunft, einem außer-irdischen Wesen, weist meines Erachtens aber auch eine Analogie auf zu der biblischen Darstellung von Marias Empfängnis: "denn was sie empfangen hat, das ist von dem heiligen Geist". (Mt.1,20) Anders aber als Maria und Josef, die auf das Geheiß eines Engels nach Ägypten fliehen⁹⁵, ergreift Sarah die Flucht nach vorne und startet den Angriff – zuerst gegen Dr. Silberman und Co., danach gegen Miles Dyson und das gesamte High-Tech-Unternehmen *Sabadyne*.

Wir bekommen auf der Filmleinwand eine Sarah präsentiert, die nicht nur prophetische Visionen hat, sondern letztendlich *die* Weltretterin ist. Der Film nennt zwar durchgehend John als den künftigen Erlöser, es ist aber Sarah, die das eigene Schicksal und das der gesamten

⁹⁵ "(...) da erschien der Engel des Herrn dem Josef im Traum und sprach: Steh auf, nimm das Kindlein und seine Mutter mit dir und flieh nach Ägypten und bleib dort, bis ich dir´s sage; denn Herodes hat vor, das Kindlein zu suchen, um es umzubringen. Da stand er auf und nahm das Kindlein und seine Mutter mit sich bei Nacht und entwich nach Ägypten (...)" (Mt. 2, 13-14)

Menschheit in die Hand nimmt und amazonenhaft die Welt vor einem "Overkill" rettet. Denn sie ist es, die T-800, den verlässlichen Ersatzvater ihres Sohnes, tötet und damit den Chip in dessen künstlichem Hirn, die letzte "gefährliche Quelle des falschen Wissens"⁹⁶. Die Jesus-Figur des Neuen Testaments findet sich hier deutlich in der Figur Sarahs verarbeitet. Während Jesu Wirken auf die "eschatologische Vollendung der im AT begonnenen Geschichte Gottes mit diesem seinem Volk"⁹⁷ zielte, ist Sarahs eschatologisches Handeln auf das Endschicksal einer zukünftigen Welt unter der Herrschaft von Maschinen konzentriert. Jesu "Vollmachtsanspruch", als Sprachrohr Gottes aufzutreten, wurde ihm von den Pharisäern, der herrschenden religiösen Gruppe, als Gotteslästerung ausgelegt und sorgte schließlich für seine Verhaftung und Verurteilung zum Tode. Sarahs Pharisäer finden sich in den Institutionen Polizei, Rechtsstaat und Psychiatrie. Sie werten ihr Handeln zum Schutze von John als kriminell und ihre prophetischen Visionen als Halluzinationen. Als Zuschauer bekommen wir nicht nur Bilder von Sarahs "nuklearem Feuer" zu sehen, sondern in einem Vorspann auch einen Einblick in die Zukunft, in das Jahr 2029 mit Bildern eines aussichtslosen Überlebenskampfes der Menschen gegen die Übermacht der Maschinen. Eine "voice over", Sarahs Stimme aus dem Off, gibt Auskunft über das postapokalyptische Horrorszenario:

"Am 29. August 1997 endeten drei Milliarden Leben. Die Überlebenden des nuklearen Feuers nannten den Krieg den 'Tag des Jüngsten Gerichts'. Sie überlebten nur, um sich einem neuen Alptraum gegenüber zu sehen: dem Krieg gegen die Maschinen."

Bereits im zweiten Satz findet sich der Hinweis auf den Filmtitel *Judgment Day* und damit der Verweis auf die mythische Anleihe an die apokalyptische Erzähltradition. An dieser Stelle möchte ich auf die treffendere Übersetzung von *Judgment Day* als das *Jüngste Gericht* hinweisen.⁹⁸ Filmtitel wie auch Filmstory weisen Parallelen zu der Bibelgeschichte der

⁹⁶ Georg Seesslen, a.a.O., S. 137

⁹⁷ Klaus Koch/ Eckart Otto/ Jürgen Roloff/ Hans Schmoltd (Hrsg.): Reclams Bibellexikon, a.a.O., S. 252

⁹⁸ Der Film wird aus dem Englischen als *Tag der Abrechnung* übersetzt – meines Erachtens eine weniger zutreffende Übersetzung. Im englischen Wörterbuch wird *Judgment Day* erklärt als "the day when God will judge all men". Ebenso findet sich in den Englisch-Deutsch-Wörterbüchern *Judgment Day* als "das Jüngste Gericht" übersetzt. Vergl.: A.S. Hornby: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 1974, S. 458, Langenscheidts Großes Schulwörterbuch ENGLISCH-DEUTSCH. Berlin/München: Langenscheidt KG, 1988, S. 640

Johannesoffenbarung auf. Die Offenbarung des Johannes, das letzte Buch der Bibel und ein wichtiges Zeugnis frühchristlicher Prophetie, beschreibt die Vision einer unmittelbar bevorstehenden Katastrophe und proklamiert Gott als den endgültig eingreifenden Retter der Glaubenden. Die Apokalyptik offenbart sich Sarah in ihren prophetischen Visionen, die sie in Form von Alpträumen quälen. Die Offenbarung wird ihr von Kyle Reece bereits im Vorgängerkino *The Terminator* mitgeteilt, einem Kämpfer aus der Zukunft, der ihr damit eine zeitlich transzendente Realität enthüllt. In *Terminator 2* ist es der T-800, der als außerweltliches Wesen seinen menschlichen Empfängern John und Sarah die zukünftigen Ereignisse im Zusammenhang mit Miles Dyson schildert:

"(...) er (Dyson) wird einen revolutionären Typus von Mikroprozessor entwickeln und in drei Jahren zum größten Lieferanten militärischer Computersysteme werden. Sämtliche Stealth-Bomber werden mit *Sabadyne*-Computern ausgerüstet und fliegen völlig unbemannt. Damit erreichen sie eine optimale Einsatzleistung. Die Finanzierung für den SKYNET wird bewilligt. Am 4. August 1997 wird er eingeschaltet. Menschliche Entscheidungen werden von der strategischen Verteidigung ausgeschlossen. SKYNET beginnt mit geometrischer Geschwindigkeit zu lernen. Am 24. August 2:14 Uhr östlicher Zeit entwickelt er ein eigenes Bewußtsein. In Panik versucht man den Stecker herauszuziehen. (...) Er (SKYNET) schickt Raketen gegen Ziele in Rußland aus (...) weil SKYNET weiß, daß der russische Gegenangriff seine Feinde hier eliminieren wird."

Mittels traditionellen apokalyptischen Materials wird sowohl in der Offenbarung des Johannes wie auch in der Offenbarung des T-800 eine Zukunftsprophetie betrieben, die zur Notwendigkeit einer heilsgeschichtlichen Auslegung führt. Herbert Vorgrimler teilt in seinem Buch *Die Geschichte der Hölle* "die Durchsetzung des göttlichen Sieges auf der Erde (...) nach der Vision der Offenbarung in zwei Phasen."⁹⁹ In der ersten Phase befinden sich die Mächte des Satans "gefesselt in einem unterirdischen Gefängnis"¹⁰⁰. Der Satan muß aber "auf kurze Zeit losgelassen werden. (Offb 20,1-3) In der zweiten Phase findet ein "fruchtloser Angriff des Satans"¹⁰¹ statt, der schließlich als "der falsche Prophet" für ewig "in den See des Feuers und Schwefels geworfen"¹⁰² wird, wie alle und alles Böse am Tag des Jüngsten Gerichts (Offb 20, 7 – 15). Diese zwei Phasen greift der Film auf und überträgt sie auf zwei Zeitebenen: das Jahr 1991 als irdische Zeit in der Gegenwart und die beiden Jahre 1997 und

⁹⁹ Herbert Vorgrimler: *Die Geschichte der Hölle*. München: Fink, 1994; S. 27

¹⁰⁰ ebda.

¹⁰¹ ebda.

¹⁰² ebda. S. 27 – 28

2029 als Eckpfeiler der Zukunft. Die Gegenwart übernimmt die Funktion der ersten Phase: Noch befinden sich die Mächte des Satans Skynet gefesselt im Forschungslabor *Sabadyne* und den Forschungsunterlagen von Dyson. Sarahs Apokalypsevisionen und die Offenbarung des T-800 zeugen davon, daß sie in der Zukunft "losgelassen wurden"¹⁰³. Die Mission des T-1000, John zu töten, ist der "fruchtlose Angriff des Satans" aus der zweiten Phase und sein Verenden in der Stahlkocherei die Entsprechung zu dem "See des Feuers und Schwefels" am Tag des Jüngsten Gerichts. Das Spiel mit unterschiedlichen Zeitebenen durch die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von irdischer Zeit mit postapokalyptischer Zeit, sowie die Aufhebung von Zeit durch die Zeitreise verweist auf mythische Denkstrukturen, die einen archaischen Mythos mit professionellen Bildern inszenieren. Mit dem Blick in eine "unbekannte Zukunft", welcher Sarah "zum ersten Mal (...) mit einem Gefühl der Hoffnung" entgegenseht, lautet ihre Heilsverkündung im Schlußsatz aus dem Off: "Denn wenn eine Maschine, ein Terminator den Wert des Lebens schätzen lernen kann, dann können wir es vielleicht auch." Dieser Glaube Sarahs an die Lernfähigkeit der Menschheit ist ein soziopolitischer Appell an unsere Gesellschaft zu individueller Eigenverantwortung. Die kühl formulierte Feststellung des T-800: "Es liegt in eurer Natur, euch selbst zu zerstören", transportiert im Film die Botschaft, dass es eigentlich keinen Feind von außen gibt, der uns als kulturelle Gemeinschaft oder gesamte Menschheit bedroht, sondern nur das Böse und Destruktive, das der eigenen Kultur und Hybris entspringt und appelliert an die individuelle Eigenverantwortung. Die soziopolitische Botschaft kann nur heißen: "Die Zukunft ist nicht vorherbestimmt, es gibt kein Schicksal, außer dem, das wir uns selbst gestalten", um es mit Worten von Reese zu sagen. "NO FATE".

4 Schlußbetrachtung

Die Zukunft des neuen Hollywood-Films wird seit den 80er Jahren geprägt von der digitalen Revolution und dem technischen Fortschritt. Filmemacher nutzen zunehmend die technischen

¹⁰³ Die grammatische Inkongruenz zwischen "Zukunft" und Verb in der vollendeten Vergangenheit (Plusquamperfekt) ist beabsichtigt und verweist auf die Koppelung der unterschiedlichen Zeitebenen im Filmgeschehen. Sarah erhält in der Gegenwart Informationen über die Zukunft und versucht, eine bereits vollendete Zukunft zu verhindern. Die beiden Terminatoren kommen aus genau dieser vollendeten Zukunft mit dem Ansinnen, in die Gegenwart einzugreifen.

Errungenschaften für ihre Bild-Konstruktionen, spielen mit computergesteuerter Simulation und präsentieren immer waghalsigere Visionen imaginierten Gegenwart und apokalyptischer Zukunft. Dabei wird die Filmleinwand immer mehr zu virtuellen Ersatz-Realitäten, in denen die Menschheit von omnipotenten Maschinen und Computern kontrolliert und bedroht wird. Camerons Film *Terminator 2* zelebriert regelrecht die optische Perfektion von Tricks und Special-Effects bis hin zum Entwurf der virtuell erzeugten Realität der polymorphen Gestalt des T-1000 durch digitale Simulation. Die digitale Wirklichkeitssimulation, die nicht mehr analog animiert, sondern digital simuliert wird, öffnet die Tore zu bisher verschlossenen Welten. Plötzlich ist alles möglich: Raum und Zeit werden aufgehoben, Gegenstände nehmen flüssigen Zustand an, Personen verschwinden und tauchen wieder auf, Menschen und Gegenstände erfahren phantastische Metamorphosen – das Kino regeneriert sich zu einer Illusionsmaschinerie auf höherer Stufe. Diese Strömung hat Cameron nicht nur rechtzeitig erkannt, er hat mit seiner Vorliebe für technische Gestaltungsmittel und deren Einsatz in *Terminator 2* neue filmästhetische Akzente gesetzt. Obwohl sich der Film *Terminator 2* als Science-Fiction- und Action-Film mit Vorliebe dieser neuen technischen Mittel bedient, ist er inhaltlich geprägt von einem grundsätzlichen Mißtrauen gegen Technik und Maschinen. Als dem Science-Fiction- und Action-Genre zugehörig spiegelt er das gesellschaftliche Unbehagen an der wachsenden Machtposition der Industrie und computerisierter Technik. Dabei wird den Helden abverlangt, lauerner Katastrophen und katastrophale Veränderungen abzuwenden. Diese Nähe zu antiken und christlichen Mythen erhält der Film vor allem durch seine "Spekulation mit dem Ungesicherten und Irrealen"¹⁰⁴, durch die "Erweiterung intellektueller Grenzen"¹⁰⁵ und durch die Entwürfe und den Vergleich "menschlicher und außermenschlicher Existenz"¹⁰⁶. Die *Film-Welt*, bzw. *Film-Wirklichkeit* ist mythisch, d.h. sie ist nach den Prinzipien mythisch-religiösen Denkens organisiert, in der übernatürliche Dinge geschehen, übermenschliche Geschöpfe mit Realitätsgehalt in die reale Erfahrungswelt eindringen und agieren: Maschinen nehmen Menschengestalt an und fungieren als Bedrohung bzw. als Retter der Menschheit. Hierbei fällt dem Rückgriff auf mythische Elemente des griechischen und christlichen Mythenkomplexes große Bedeutung zu. Auf der Ebene des antiken Mythos begegnen uns die griechischen Gestalten vor allem in der Verkörperung des Schwarzenegger-Roboters. Die Schwarzenegger-Figur *T 800* kann als Prometheus, der Helfer der Menschen, gelesen werden, als Herakles, der halbgöttliche Supermann, der auch die

¹⁰⁴ Franz Everschor: Brennpunkt Hollywood. Marburg: Schüren, 2003; S. 53

¹⁰⁵ ebda.

¹⁰⁶ ebda.

schwersten Aufgaben löst, oder auch als Achilleus, der größte Held der Griechen im Kampf um Troja. Die mythische Typisierung der Terminator-Figuren T-800 und T-1000 erhebt sie über die Menschheit, ihr Kampf wirkt wie ein Kampf der Titanen. Sarah erinnert an die griechische Mythengestalt der Artemis, die sowohl als jungfräuliche Jägerin als auch als Schutzgöttin der Kindsgeburt verehrt wurde. Auf der Ebene des religiösen Mythos dominiert die Thematisierung einer mythisch-christlichen Endzeit-Vorstellung. Die Apokalypse-Thematik vom Jüngsten Gericht, der das Unbehagen an dem eigenen zivilisatorischen Fortschritt zugrunde liegt, sowie die zugehörige Suche nach einer Alternative und die Hoffnung auf einen Messias zeigen deutliche Parallelen zu den Geschichten im Neuen Testament. James Cameron thematisiert in seinem Film *Terminator 2* nicht nur die wahnwitzige Idee der Herrschaft der Maschinen über die Menschen, sondern verknüpft auch die Vision eines kollektiven Atomtodes mit der Frage nach individueller Verantwortung. Seine Cyber-Figuren besitzen die Fähigkeit, zwischen den Zeiten und Realitäten hin und her zu wechseln und sich die Waffen ihrer Gegner zu eigen zu machen, um letztlich als Erlöserfigur die Sehnsucht nach Errettung der Welt zu erfüllen. Dabei übernimmt nicht nur der Cyborg T 800 die Erlöserrolle, auch John erhält messianische Qualitäten, indem er als Weltretter angekündigt wird. Mit dem postmodernen Jonglieren mit Versatzstücken antiker und religiöser Mythen, dem Zitieren filmgeschichtlicher Symbole unterschiedlicher Filmgenres sowie dem Einsatz neuester Computertechnik markiert Camerons Film *Terminator 2* den Beginn des Image-Wandels des Science-Fiction-Genres und zeigt Cameron als *den* Erneuerer der Ästhetik des Science-Fiction-Kinos.¹⁰⁷

Camerons Botschaft im Film lautet: Es gibt keinen Feind mehr von außen, der uns als kulturelle Gemeinschaft oder gesamte Menschheit bedroht, sondern nur das Böse, das der eigenen Kultur und Hybris. Die vor allem männliche Hybris dekonstruiert Cameron durch die Reduktion des Körpers auf eine Maschine. Die sonst remythisierende Darstellung des "neuen" Mannes im Mainstreamkino als herkulische Figuren, die einem archaischen Körperkult huldigen und physische Gewalt im Namen der Gerechtigkeit propagieren, wird ebenso in Frage gestellt wie die heile Welt der Kleinbürgerfamilie. Cameron läßt dabei selbst das Weibliche dem männlichen Prinzip folgen: Sarah, die fast noch besessener kämpft als das männliche Pendant, muß ebenfalls scheitern. Hoffnungsträger ist die nächste Generation

¹⁰⁷ "Nach *Terminator 2* wird sich Hollywood gut überlegen müssen, ob die Welt noch weitere Filme mit Auto-Verfolgungsjagden braucht", wird das New York Magazine zitiert in: Jürgen Müller, a.a.O., S. 71

verkörpert durch John, Sarahs Sohn, der nicht nur den Terminator belehrt, sondern auch seine Mutter in ihrer blinden Zerstörungswut bremsen und trösten muß – ein Kind, das durch die Abwesenheit des Vaters schnell lernen, erwachsen werden und Verantwortung übernehmen lernen muß. Diesen Lernprozeß propagiert der Film als eine neue "Hominisation"¹⁰⁸ unserer Kultur. Das heißt, eine Menschwerdung durch Lernprozeß und Selbstopfer ist möglich und kann dazu führen, die Katastrophe zu verhindern. Diese Botschaft vermittelt dem Filmtext das Pathos eines "neuesten" Testaments im postmodernen Digitalzeitalter.

Der "neomythische Entwurf"¹⁰⁹ eines "neuesten" Testaments in *Terminator 2* birgt allerdings ein beachtliches Angebot an reaktionären Leitbildern. Georg Seesslen liest die "moralische Transformation" des ursprünglichen Helden in einen "maschinellen" Helden als eine Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Moral in den USA nach dem Vietnamkrieg.¹¹⁰ Wenn Volker Gäckle bemerkt: "Die Apokalypse wurde in der Tat immer dort gefährlich, wo man sie als revolutionäre Gebrauchsanweisung mißverstand, bzw. wo man in ihr den Zeitpunkt, den Weg und den Appell zur Aufrichtung des (oft alttestamentlich gefärbten) Reiches Gottes zu erkennen glaubte"¹¹¹, ist angesichts der Apokalypse-Thematik des Films die Frage zu stellen, ob *Terminator 2* als "revolutionäre Gebrauchsanweisung" gegen Fortschritt und Technik letztlich als Aufruf zum Rückschritt, zu einer gesellschaftlichen Regression gelesen werden kann. Ebenso möchte ich kritisch anmerken, daß John sich wenig zur Weltretterfigur eignet. Vielmehr erinnert seine Inszenierung als sein eigener Retter (indem er den alten Terminator umprogrammiert und aus der Zukunft auf die Erde schickt) an die männlichen Omnipotenzphantasien, die der Film selbst kritisch zu hinterfragen versucht.

Unter Berücksichtigung von Peter Tepes sprachkritischen Überlegungen zu dem Mythos-Begriff kann festgehalten werden, dass der Film *Terminator 2* mythische Vorstellungen verarbeitet, auf die Tradition apokalyptischer Erzählungen rekurriert, eine Film-Welt mit mythischen Elementen und Denkstrukturen inszeniert und bei dem Entwurf seiner Figuren auf die Grundmuster der mythischen Helden zurückgreift. Camerons Film *Terminator 2* kann

¹⁰⁸ Vergl.: R. Fischer/P. Sloterdijk/K. Theweleit, a.a.O., S. 19

¹⁰⁹ Georg Seesslen, a.a.O., S. 132

¹¹⁰ ebda. S. 130 – 131

¹¹¹ Volker Gäckle: Überlegungen zur Auslegung der Johannesoffenbarung. In: Rolf Hille (Hrsg.): Worauf können wir hoffen? Die Zukunft der Welt und die Verheißung des Reiches Gottes. Wuppertal: Brockhaus, 1999, S. 120

somit als mythoshaltiges Kunstphänomen bezeichnet werden, nicht aber direkt als „moderner Mythos“, oder „neuer Mythos“.¹¹²

¹¹² Vergl. hierzu die Auseinandersetzung von Peter Tepe mit H.-T. Lehmanns Mythosbegriff in: Peter Tepe: *Mythologica* 7., a.a.O., S. 217 – 224

Literaturverzeichnis

- Andrews, Nigel: Arnold Schwarzenegger. Mythos und Wahrheit eines amerikanischen Traums. Wien: Hannibal, 1997
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964
- Baumann, Hermann: Das doppelte Geschlecht. Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos. Unveränd. Nachdr. D. Ausg. Berlin, Reimer, 1955 / mit e. Geleitw. von Klaus E. Müller. - Berlin: Reimer, 1986
- Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1999
- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1987
- Erhart, Walter /Herrmann, Britta (Hrsg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997
- Erhart, Walter: Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Western-Helden. In: Erhart, Walter /Herrmann, Britta (Hrsg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997
- Everschor, Franz: Brennpunkt Hollywood. Marburg: Schüren, 2003
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink, 2005
- Faulstich, Werner /Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 5: Massenware und Kunst. 1977 – 1995. Frankfurt/Main: Fischer, 1995
- Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. 9. Aufl., München: DTV, 2001
- Fischer, Robert/ Sloterdijk, Peter / Theweleit, Klaus. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost: Bilder der Gewalt. Frankfurt/Main: Verl. der Autoren, 1994
- Gäckle, Volker: Überlegungen zur Auslegung der Johannesoffenbarung. In: Hille, Rolf (Hrsg.): Worauf können wir hoffen? Die Zukunft der Welt und die Verheißung des Reiches Gottes. Beiträge aus dem Albrecht-Bengel-Haus, Tübingen. Wuppertal: Brockhaus, 1999
- Hant, Peter: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Waldeck: Felicitas Hübner Verlag, 1992
- Heard, Christopher: Gelebte Träume: James Cameron – Sein Leben, seine Träume. Nürnberg: Burgschmiet, 1998
- Hille, Rolf (Hrsg.): Worauf können wir hoffen? Die Zukunft der Welt und die Verheißung des Reiches Gottes. Beiträge aus dem Albrecht-Bengel-Haus, Tübingen. Wuppertal:

Brockhaus, 1999

- Hornby, A.S.: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 1974
- Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg: Tectum Verlag, 2004
- Kienast, Welf /Struck, Wolfgang: Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow. Marburg: Schüren, 1999
- Kimmrich, Dorothee: Herakles. Heldenposen und Narrenposen. Stationen eines Männermythos? In: Erhart, Walter /Herrmann, Britta (Hrsg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997
- Koch, Klaus/Otto, Eckart/ Roloff, Jürge, Schmoldt, Hans (Hrsg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart: Reclam, 2000
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Science Fiction. Stuttgart: Reclam, 2003
- Langenscheidts Großes Schulwörterbuch ENGLISCH-DEUTSCH. Berlin/München: Langenscheidt KG, 1988
- Liebrand, Claudia /Steiner, Ines (Hrsg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren, 2004
- Lommel, Cookie: Schwarzenegger. A Man with a Plan. München: Heyne, 2004
- Monaco, James: American Film Now. München; Wien: Hanser, 1985
- Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 8/1/99. Bamberg: Schüren
- Müller, Jürgen (Hrsg.): Filme der 90er. Köln: Taschen
- Naughton, John/ Smith, Adam (Hrsg.): Kino. München; London; New York: Prestel, 1999
- Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. München: DTV 1995
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie.Quellen und Deutung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 13.Auflage, 2000
- Rausch, Sandra: Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons TERMINATOR 2. In: Liebrand, Claudia /Steiner, Ines (Hrsg.): Hollywood hybrid. Marburg: Schüren, 2004
- Roloff, Bernhard /Seesslen, Georg (Hrsg.): Grundlagen des populären Films. Bd.4; Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980
- Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Athenäum, 1988

- Seesslen, Georg: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino. Berlin: Dieter Bertz Verlag, 1996
- Sharrett, Christopher: Mythologies of Violence in Postmodern Media. Detroit: Wayne State University Press, 1999
- Silva, Burt N.: Arnold Schwarzenegger. Eine Erfolgsstory. München: Heyne, 1991
- Sloterdijk, Peter: Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons "Terminator 2". In: Fischer, Robert/ Sloterdijk, Peter / Theweleit, Klaus. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost: Bilder der Gewalt. Frankfurt/Main: Verl. der Autoren, 1994
- Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. 5. Aufl., Fischer: Frankfurt/Main, 1999
- Tepe, Peter: Mythologica 6 -8. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung. Essen: Die Blaue Eule, 1998, 2000, 2002
- Tepe, Peter: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001
- Vorgrimler, Herbert: Geschichte der Hölle. München: Fink, 1994
- Vossen, Ursula: Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam, 2004

Zeitschriften

- Wochenzeitschrift: DER SPIEGEL. Nr. 32/2.8.04
- Wochenzeitschrift: DER SPIEGEL. Nr. 41/6.10.03

Filmmaterial:

Terminator

The Terminator

USA 1984 f 107 min

Regie: James Cameron
Buch: Gale Ann Hurd
James Cameron
Kamera: Adam Greenberg
Spezialeffekte: Ernest D. Farino
Stan Winston
Musik: Brad Fiedel
Darsteller: Arnold Schwarzenegger (T-800)
Michael Biehn (Kyle Reece)
Linda Hamilton (Sarah Connor)

Terminator 2 – Tag der Abrechnung

Terminator 2 – Judgment Day

USA 1991 f 137 min

Regie: James Cameron
Buch: James Cameron, William Wisher
Kamera: Adam Greenberg
Spezialeffekte: Dennis Muren
Stan Winston
Musik: Brad Fiedel
Guns´N´Roses
Darsteller: Arnold Schwarzenegger (T-800)
Robert Patrick (T-1000)
Linda Hamilton (Sarah Connor)
Edward Furlong (John Connor)